JANUS *por andré malraux* ● UNAS CUANTAS CERVEZAS *por virgilio piñera* ● ABRIL ES EL MES MAS CRUEL por guillermo cabrera infante ● EL EXTRANJERO *por francis steegmuller* ● LA REVOLUCION DE UN PINTOR *por severo sarduy* ● SALVANDO EL TESORO ARTISTICO POPULAR *por samuel feijóo* ● DOS POEMAS DE RENE DEPESTRE ● LAS COSAS HABLAN: PADDY CHAYEFSKY *por matías montes huidobro* ●

Lunes de Revolución

R

Director:
Guillermo Cabrera Infante
Sub-Director:
Pablo Armando Fernández
Emplanaje:
Jacques Brouté

portada: fotos de jesse fernández

OCTUBRE 5 DE 1959

número
29

R

JANUS

por andré malraux

versión de pura mirenxu



La Pieta: Basilica de San Pedro de MIGUEL ANGEL

El arte de dioses y el arte de sacerdotes

FOTOS DE LUIS GOMEZ WANGUEMERT

La escultura, desde la muerte de Miguel Angel hasta el arte moderno, incluyendo a Rodin, se convierte en un diálogo con el pasado. Nuestro arte es la pintura. La escultura es lo que hemos revivido, y por eso es que parece tener incorporada el alma imperiosa de la más remota historia; se convierte en un simbolo del hombre del ayer lejano, interrogador de estrellas, parado en el humus de palmas gigantes. Ningún otro arte está tan cargado con el lenguaje de los artistas cuya fe ahora está olvidada, pero cuya raza no. Aquí el arte asume su presencia más enigmática y desnuda.

Yo he sentido esto frente a los cuerpos de caballos con máscaras de oro de la Mongolia; frente a algunos espectros fibrosos de la Polinesia, en los cuales se han posado pájaros; frente a una estatua pre-Khmer, que tenía un sapo de las ruinas en su hombro vida animal dando una nota que rivalizaba con los graves tonos de la eternidad que emanan de las más grandes consumaciones del hombre. Y lo he sentido otra vez —en una forma más banal, pero igualmente fuerte— al tratar de reunir para un Museo Imaginario de Escultura, fotografías de las más grandes obras del mundo, inclusive aquellas de las catedrales y cuevas chinas que ningún otro museo del mundo pudiera juntar.

Yo había escogido setecientas fotos de entre 30,000. No hubo premeditación en este proceso: Se consideraron obras grandes y pequeñas, pero no hubo preferencia sistemática por algún raro fragmento de Fidias o un boceto de Miguel Angel contra los caballos del Partenón o El Pensador de Rodin. La mayor fama se escoge algo románticamente, pero no erróneamente. Yo traté de seleccionar más bien que de elegir. Seguramente otras personas hubieran escogido algo diferente, pero ¿quién sabe hoy día lo que es una obra de arte? Todos podemos estar de acuerdo en alrededor del setenta y cinco por ciento —desde aquellos amantes de la escultura china y sumeriana, que son hostiles al arte moderno (que cada día son menos), hasta ese puñado de modernos que no le atribuye ninguna importancia a la Mona Lisa— pero la cuarta parte restante escogida raramente seria. Y al enfrentarme con las relaciones aparentemente irreconciliables entre las grandes obras de arte, encontré que el problema estético —que plantea qué debe ser, o qué debe haber sido una obra de arte— estaba reemplazado por el enigma de qué es una obra de arte.

Porque aunque nuestro Museo Imaginario naciera en nuestro tiempo, es mucho más que una proyección de nuestra modernidad en el pasado, mucho más que un museo donde Rodin y



MIGUEL ANGEL: La Pieta Rondanini

Cézanne puedan ser re-establecidos en sus usurpados reinos No hay tajos entre el arte de Sumeria, Egipto y el medioevo, pero la pintura de Cézanne y la de Bouguereau nacieron juntas. Aun más, una división más compleja, pero igualmente aguda, ha existido continuamente entre el arte verdadero y el arte académico. Las obras maestras nunca fueron "los mejores productos de su período" (excepto cuando el período las imitaba). Y parecen estar conectadas solamente unas con otras —y se vuelven a juntar a través del tiempo— algunas veces largos periodos. La mejor parte de la obra de Rodin ignora todo lo de los tres siglos que la precedieron, pero continúa la de Donatello. Todo ha sucedido *como si fueran dos clases de arte*. Para ser más exactos: es como si estuviéramos confundiendo dos áreas separadas dentro de la palabra "arte", y como si el carácter inasible del hecho artístico viniera de esta confusión.

En todos los tiempos los hombres que inventaron formas, y aquéllos que las siguieron, o las adaptaron, tenían diferentes motivos, diferentes metas, nacidos de necesidades diferentes, cubiertas en diferentes formas —aunque usaren técnicas similares. Sus consumaciones implican procesos mentales opuestos, y la búsqueda de un Miguel Angel o un Van Gogh es tan distinta a la de un académico (de quien se diferencian sólo en el éxito), como la invención del estilo de las cuevas de Lascaux es al trabajo de conservarlas.

¿Por qué se les confunde tan a menudo? Primero, por el sentimiento tan extendido de que el arte es un ropaje de la vida. Los no-artistas (aquellos llamados "bourgeous" y todo el resto) creen que la escultura y la pintura son accesorios de mobiliario, no de arquitectura. El gusto por lo clásico o lo gótico se hizo popular en esta forma, y nunca se extendió tanto como el gusto por el siglo dieciocho francés. Estatuas y pinturas son elementos de decoración, y muchos períodos —Roma, China reciente, los últimos siglos europeos— han visto el arte como la forma más admirada de lujo y buen gusto. De aquí la inevitable ambigüedad de designar con la misma palabra la obra graciosa pero vacía de Falconet y aquellas áreas donde operan grandes escultores; de aquí también el descubrimiento en arte de "los mejores productos de un período" y la equiparación de una obra maestra con un nabo apreciado.

Yendo más lejos y profundizando más, la confusión se debe a la habilidad de las artes plásticas de reproducir espectáculos. La idea de que estas artes, estos medios de ilusión son necesariamente tipos de realismo (con un adjetivo va-

riable precediéndolo, que hasta puede ser "idealizando") no es una teoría, sino la expresión de un sentimiento. Así la invención —que es de importancia primordial si el arte se expresa a sí mismo a través de una secuencia de estilos —se reduce a un asunto de técnicas y se hace prácticamente negligible si la obra de arte es la copia de su modelo. Era el prejuicio del realismo, aceptado por los Románticos como un arma contra las idealizaciones neo-clásicas, lo que los apartó de oír la pregunta que lo corriente hace a lo original, y que mantuvo a tantos artistas de genio ignorantes de que lo poseyeran. Todas las grandes obras de arte son originales, pero no en el sentido moderno de la palabra. Porque ellas son únicas, y no extrañas. Hoy, "original" tiende a decir "sorprendente", pero las grandes obras de arte sorprendieron sólo para convencer; sorprendieron justamente porque eran *originales*. Los escultores románicos de las Crucifixiones de Rhenish, el creador del *Dévót Christ* (como Grünewald y Goya) puede que traten de asombrar, pero primordialmente de atestiguar. Los demonios de Bosch aterrorizan porque evidentemente no son un juego, sino que expresan una verdad más profunda que su apariencia. La invención artística puede darle ser a la obra de arte sólo con su estilo; pero ha sucedido que ciertos elementos del estilo no fueron inventados por el artista, lo que abre las posibilidades para interminables discusiones. Puede demostrarse que en Fidias y en las cuevas de Yün K'ang, en Chartres y en Miguel Angel, en Rembrandt y en Goya, la invención es mayor que en Aegina o Nara en Amiens o en Piero della Francesca; sin embargo, la autonomía de Piero, su independencia de Masaccio, es tan evidente para un artista como la independencia de Léger de Picasso, o la escultura de Bamberg de la Reims. Pero no hay otras pruebas de esto que la contemplación de los frescos de Arezzo o de las "Visitaciones" de Bamberg o de Reims.

El Museo Imaginario de Escultura muestra lo que es específico en la existencia de una obra de arte en una forma menos equívoca que la de la pintura. Los grandes períodos de escultura apenas se preocuparon de lo problemas del realismo (aunque lo comprendieron) y eran violentamente hostiles al ilusionismo. Y la gran escultura del pasado *es religión*, como el pasado mismo. El Museo es un enorme volumen dedicado casi enteramente a figuras divinas o fabulosas. Inmediatamente demuestra que desde las civilizaciones más remotas (hay poca escultura prehistórica) los escultores inventaron formas en las que la imitación de la vida y el placer de los espectadores no tenían importancia. La divinidad no se parecía al hombre, ni trataba de seducirlo.



MIGUEL ANGEL: Moisés



Cabeza de "David" de MIGUEL ANGEL

Inventaron dioses convencentes, lo que quiere decir que crearon formas que estaban en armonía con eso que las unía al universo. Y de época en época estas formas se convirtieron en símbolos, y de época en época los dioses que desaparecían dejaban tras ellos rastros de íconos que adquirían menos y menos significación, hasta que surgieron nuevos creadores, y sus formas, a su vez, duraron hasta que también estos dioses siguieron su eterno vuelo.

Por milenios, la escultura fué tan tenazmente inseparable de la iglesia latina, del sánscrito y de su lenguaje sagrado, como la pintura por siglos se preocupó con la investigación del relieve y de la profundidad o la ilusión. Cuando las obras maestras de la escultura no se convertían en símbolos (los símbolos amenazan todo lenguaje sagrado), se secularizaban pero nunca para buscar o encontrar lo que nosotros llamamos "lo humano". Esta frase lleva su carga de evangelismo y de poetas épicos quienes, de Heráclito a Nietzsche, trataron de que los hombres desempañaran los papeles trágicos o gloriosos de dioses, desde el ocaso de Grecia, desde la generosidad persa al recibir al exilado Temistocles.

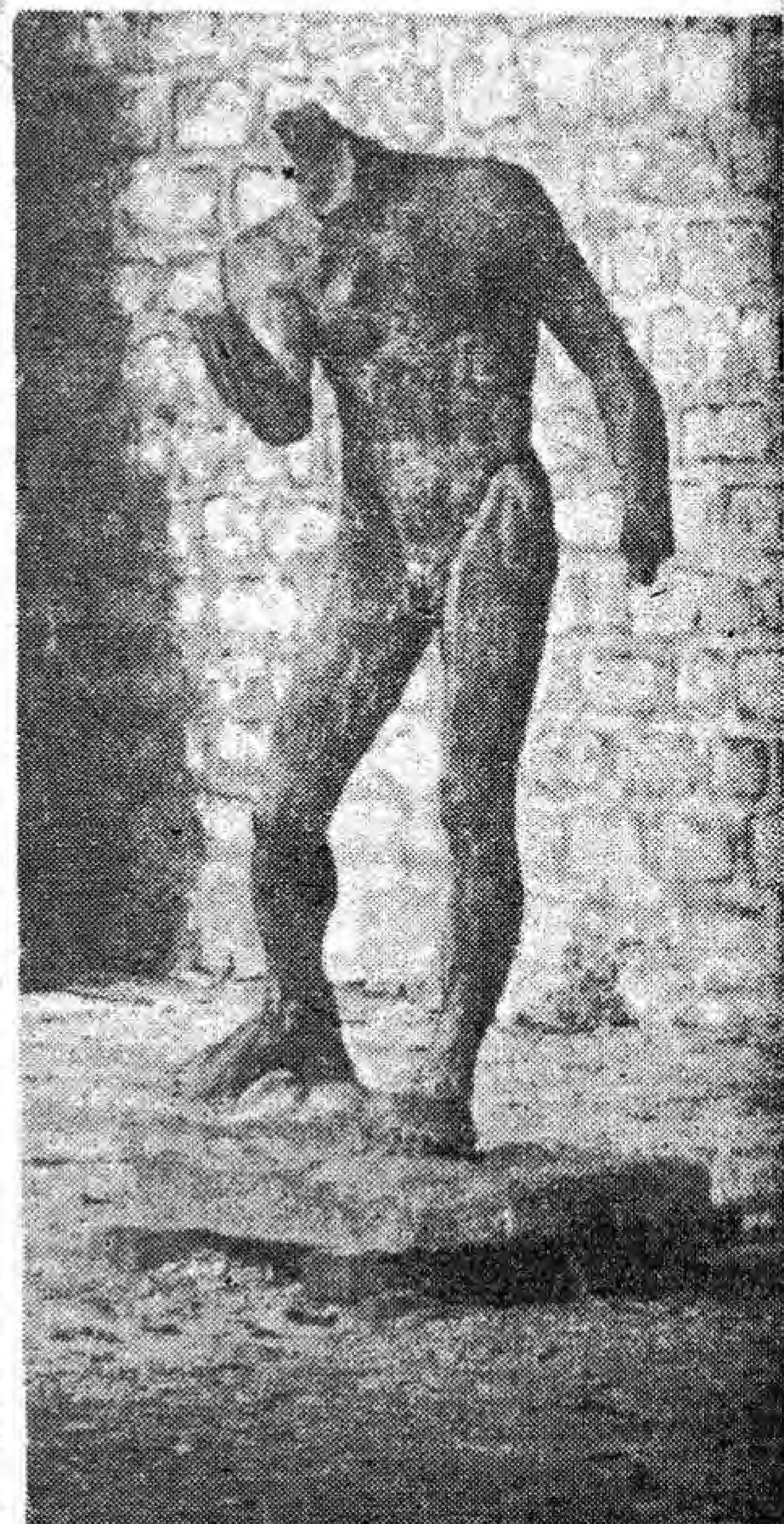
Pero el re-hallazgo de la humanidad era la parte miserable del hombre que renuncia simultáneamente a dioses y demonios, grandeza y justicia, heroismo y lástima; la humanidad del hombre sin valores, el hombre "calculador".

Considerando lo que es más asiático en Islam e India, uno se da cuenta de que en Babilonia había muchos cuidadanos obsesionados con la idea de impresionar a sus vecinos. Ninguna religión construye catedrales cada mañana; recuerde que todas nuestras catedrales están sin terminar. Hay momentos en que la grandeza del hombre lo asemeja a sus dioses, y otras veces sus fetiches son como sus estupideces.

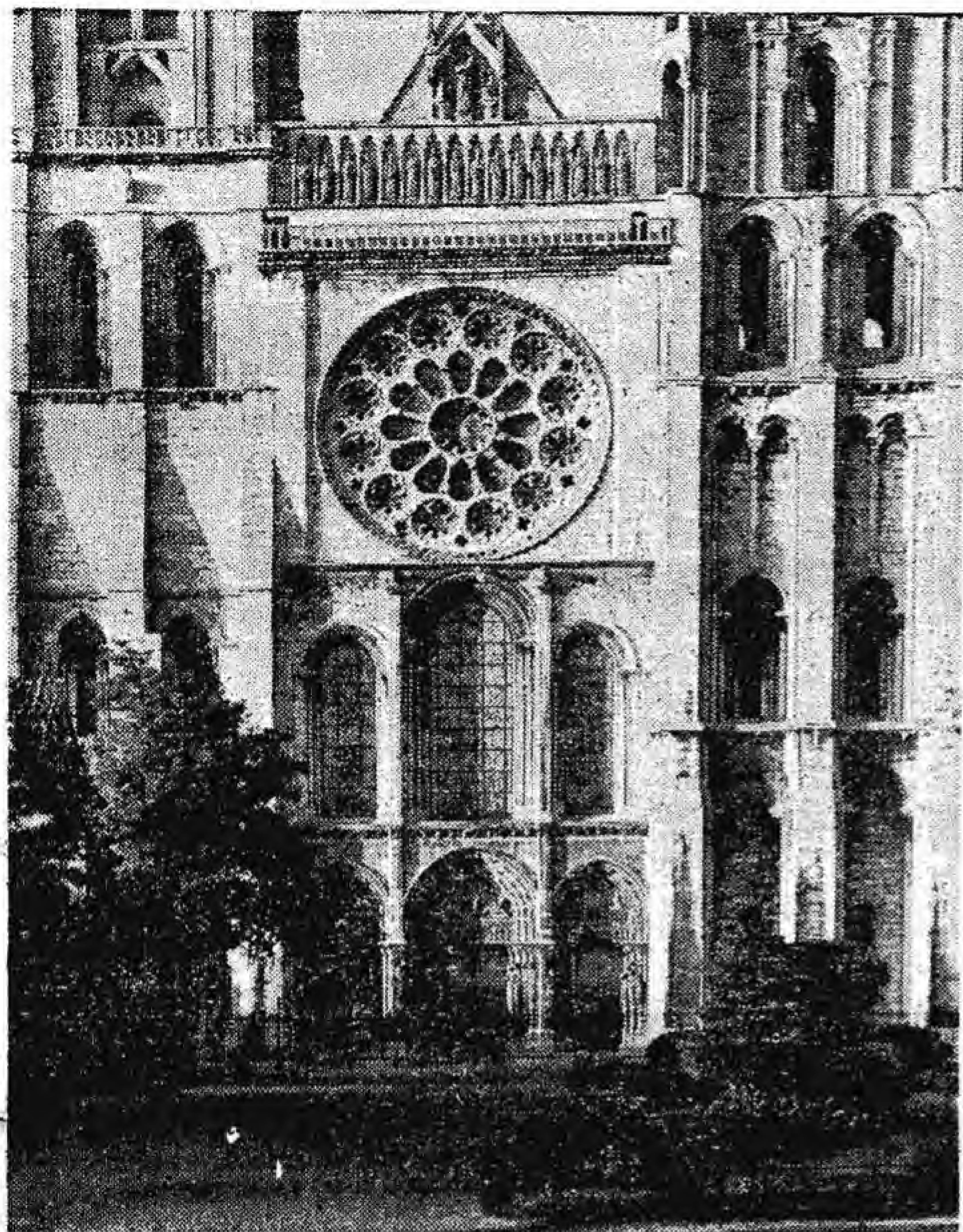
En esta recaída se sustituye un nuevo arte, el cual es enteramente diferente de las producciones de Egypto o la Edad Media, cuando el genio se disolvía en convención. Porque los dioses de hecho no pueden suceder a aquellos de profundidad. El símbolo, que ya no expresa esto último, aún los inspira; la forma degradada ya no les pertenece, pero pertenece al rito que los borra. No es superstición: una misa elegante no es superstición. La historia del arte está llena con estas formas sustituídas. Ellas hinchan la agonía ornamental del arte clásico. Una copia romana de una cariátide del Erecteo las simboliza igual que los santos modernos en los alrededores de Saint Sulpice y la reciente escultura china y un Anubis romano, así como los bocetos de Giovanni Pisano simbolizan el arte mismo. Los no-artistas estiman y admiran estas obras en los museos y en las tiendas con el mismo convencimiento que los artistas reconocen una obra de arte, porque en todas las civilizaciones presentan una característica común (que comparten con todo lujo): que es someterse al espectador, mientras que la obra maestra invariablemente se le impone.

El prejuicio obstinado que proclama que el arte medieval era esclavo de la Iglesia hace inconcebible la naturaleza misma de la escultura de las catedrales. La Iglesia era un filtro, pero no trataba de imponer un estilo Jesuíta hasta en la última catedra. Puede garantizar la circulación de ciertas obras, fijar una inconografía, pero no puede causar el nacimiento de una sola gran escultura. Si Abbot Suger pudiera haber concebido al *estilo* de Saint Denis, él hubiera sido un gran escultor; ¿y qué obispo pudo haber "concebido" los Reyes de Chartres? La Iglesia podía prohibir; cuando era todopoderosa protegió al joven estilo gótico contra un arte romanesco estéril. Pero aunque St. Bernardo protegió los santos góticos de los romanescos él no los inventó. Del siglo XI al XIV la escultura cristiana es una prosecución de lo divino. Los tímpanos, que están entre los más altos testimonios de la humanidad, se agotaron algo, pero ni los triunfos ni las derrotas secaron el río subterraneo. Entonces el arte y la Iglesia, en la misma encarnación exploraron senderos paralelos. Las manos piadosas que tallaron estas figuras primero sucumbieron a un amor profundo y misterioso, frente al cual se entrelazan, y cuando ese fulgor misterioso que todos reconocen como la presencia de la virgen aparece en la estatua de una mujer, entonces la Iglesia se arrodilla y le toca su turno de rezar.

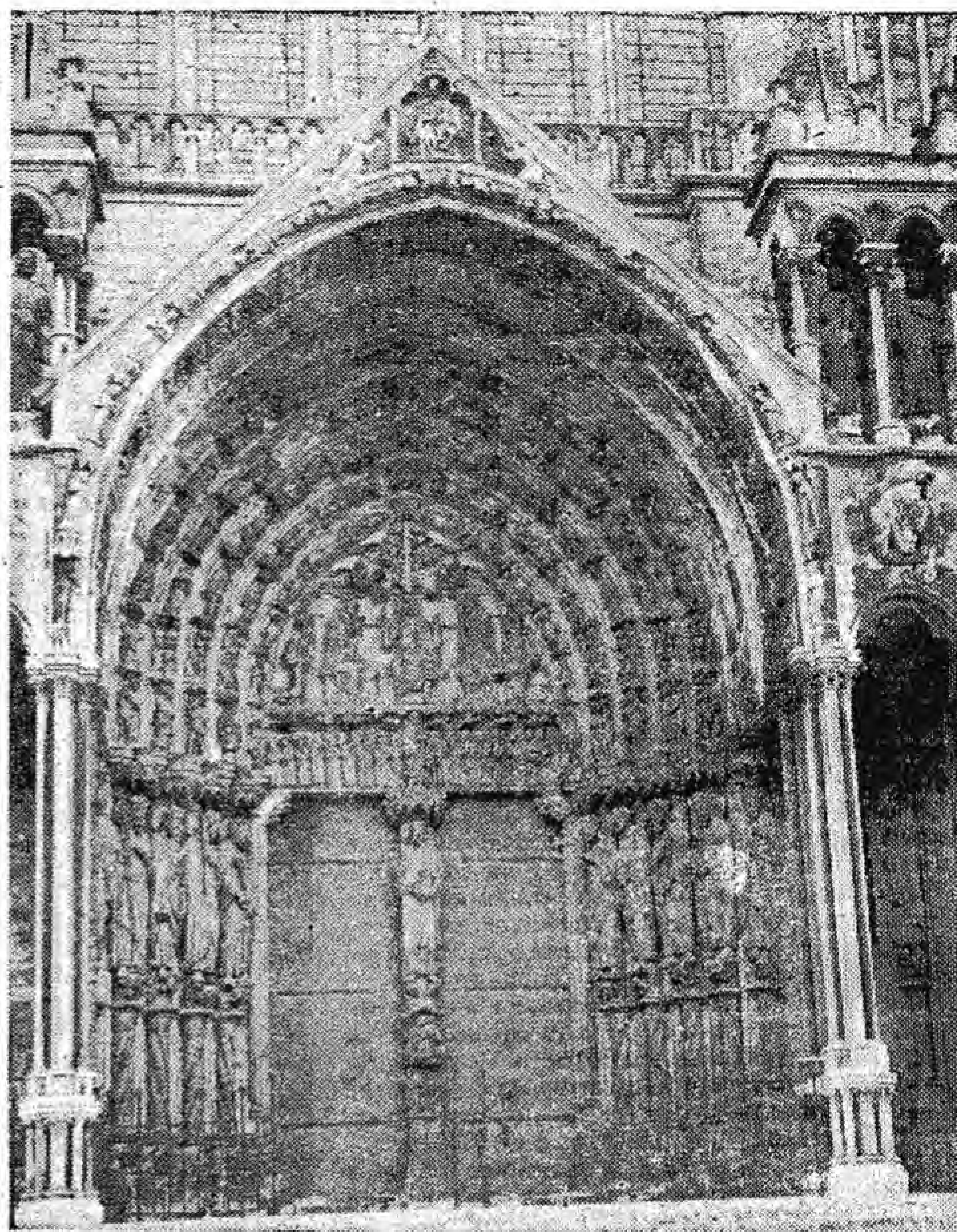
También sabemos que la prosecución de lo divino no es la seguridad del genio, pero el ge-



AUGUSTO RODIN: El Hombre sin Cabeza



CHARTRES: Frente de la Catedral



CHARTRES: Puerta de la Catedral

nio no puede existir sin ella. En estas figuras la prosecución está reemplazando presurosamente las sagradas de ayer, para acercarse a cada hombre que las escuche, llegar hasta él y repetir el lenguaje de gracia, traducir e inventar para él su propio idioma sagrado. Y los humildes términos de este lenguaje de revelación no son aquellos que el oyente escucha, sino que de pronto comprende. Todo el mundo conocía, pero nadie podía haber predicho, la divina complicidad expresada en la sonrisa —como una zorra afectuosa o un gato blanco— que los talleres de Reims dieron a sus profetas y sus seguidores...

Todas las grandes obras nacen como respuestas y entonces viven como preguntas. Todo el arte responde a lo que sabe del pasado e interroga al futuro, que le contestará. La escultura medieval trata de atestiguar y de convencer. El escultor de genio testifica en las formas particulares que inventa, y él convence porque éstas están en armonía con las sensibilidades de la gente, que se reconoce en ellas. Sus formas son invenciones; su estilo, descubrimiento. ¿Pero qué descubrimiento se hace a propósito? Todas las investigaciones instigadas por la bomba atómica nacen del descubrimiento de la reacción en cadena. La electricidad no se descubrió para encender bombillos, ni la escultura gótica para afectar a la cristiandad. Seguramente el fermento que rodea los grandes descubrimientos proviene de las ansias de aumentar las áreas de inteligibilidad, de la vieja esperanza de encontrar un sentido humano en la indiferencia del cosmos, o de imponerle un significado... El propósito y el carácter decisivo del artista siempre han constituído una pasión similar, usada para propósitos similares, y no para experimentos con varios medios de presentación.

Un bisonte magdaleno lo fué aún más después de que la invenvión de un sistema especial de líneas lo convirtió en un símbolo animado y no sólo un ideograma. Más bisonte y no *un* bisonte; más convincente y no más parecido; animado, dotado con vida específica aunque esta vida nos sugiera el movimiento actual del bisonte. La serie de animales de Lascaux ya tienen la solemnidad de las máscaras de Dogon para los Festivales de la Tierra. Las manos reposando como insectos blancos en las imágenes de los ganados, prehistóricos tal vez pudieran haber llenado alguna función mágica, pero de los solitarios parajes de Dordogne donde flacos rebaños cruzaban las nieves, quedan estas manos pintadas en formas conquistadas por un cazador con la cabeza de un esquimal, el más viejo símbolo de arte. Ya sea que estas figuras provienen del signo, o que el signo proviene de ellas, el signo no reconoce vida de ilusión; ninguna vida que esté tan cerca de la magia como está de la religión, ninguna vida de sueños o de cualquier cosa que el hombre no domine, o de cualquier cosa que no sea sólo el hombre. Como encarnación de las figuras romanescas, aztecas u oceánicas, enigmáticamente relacionadas unas con otras, todas las grandes obras aquí atestiguan el esfuerzo incansable del hombre para establecer o mantener su diálogo con el cosmos y no ser un accidente del universo.

Todas las obras maestras medievales son encarnaciones visibles de los más altos valores de sus creadores. No hay dogmas ni libros sagrados; no es un cristianismo codificado por la Iglesia lo que se encarna, sino un cristianismo sentido con sus recuerdos y sueños. La encarnación que es más y más profunda del siglo XI al XIII, es sólo de tal religión. Se ha observado que las figuras de los santos, incluyendo los santos hindúes, están conectadas con la fe común; con el espíritu, el acento específico —el color— de su religión. Como si los santos cristianos tuvieran que ser primero los más cristianos que fuera posible; los musulmanes, los más musulmanes; los budistas, los más budistas! Un hombre puede llegar a Dios sólo por la escalera de su religión", dice la India; de acuerdo con esto el artista puede llegar al arte sólo por la escalera de sus más altos valores, los que él reconoce en los íntimo de su ser, (pero, por supuesto, no de acuerdo con sus méritos, y estos valores no son siempre de índole moral). El alcanza grandeza sólo a través de su arte, pero éste es grande sólo cuando el artista está orientado por su valor supremo, ya sea este "odio" o "pintura".

En un período de cuando el arte reconoce su valor supremo, y consecuentemente proclama —algo festinadamente— que reconoce los valores supremos específicos de las obras maestras del pasado, entonces el Museo Imaginario de Escultura revela que las obras de arte tienen alma. No son nuestras preconcepciones lo que dificulta escoger las obras maestras de Sumeria; la Acrópolis, Wei, Nara y los siglos cristianos XII y XIII; es porque hay demasiadas obras maestras. Tampoco las preconcepciones dificultan seleccionar las de Babilonia, Roma y nuestros siglos recientes; es porque aquí las obras maestras prácticamente no se puede encontrar. Los mayores conflictos en la historia del arte no son entre el arte y otros valores, sino entre el verdadero arte, continuamente vitalizado por valores supremos, y obras sometidas a otros valores completamente diferentes.

A veces los valores de la civilización son lo que los hombres reverencian más; a veces lo que la mayoría de los hombres desean. La fidelidad de los mártires y los cruzados, la caridad espiritual de St. Luis, no jugaron en sus tiempos el mismo papel que la sensualidad jugó en la segunda mitad del siglo XVIII o la habilidad de adquirir una fortuna o los honores de la sociedad burguesa. El deseo de sobresalir (religioso o no) no juega en la humanidad el mismo papel que el deseo de saciedad. En el primer caso, que se refiere a una civilización religiosa, el diálogo se establece con el arte mismo, y en la misma relación. (Las conexiones entre el arte de hoy y otros valores han sido seriamente imputadas por la idea generalmente aceptada de que el arte es diferente a todos los valores. Pero no importa lo que dicen nuestros artistas: ellos reconocen al menos un valor, el arte mismo, el arte como una prosecución, o pudiera decirse "el arte como enigma", pero no el arte como rival de diseñadores famosos. Los artistas continuamente se han sacrificado por ese valor. No se hubiera podido lograr que los escultores de Chartres tallaran ídolos paganos, ni que Van Gogh pintara como Bonnat. Por otra parte, yo dudo que un escultor romano hubiera preferido morir antes que abandonar su estilo, y estoy seguro que ni Greuze ni Bouguereau estaban atados a los suyos. A pesar de todo lo que los historiadores convencionales dicen, *no hay cliente* para una obra nuestra para los maestros de Chartres, Nara, Elephanta; como no los hubo para los de Pisano, Giotto o Donate-

llo. En cada caso la Iglesia se apropiaba del artista; en el caso de Van Gogh, el artista sabía que ningún cliente le compraría.

Las relaciones entre Miguel Angel, el último genio de la escultura religiosa, y el Papado, son bien conocidas; ellas arrojan bastante luz sobre las conexiones entre los maestros de Chartres y el clero de su catedral. A Miguel Angel no se le dieron las obras que él hubiera preferido, y otras le fueron impuestas, pero no es cierto que ellos prefirieran a sus rivales; algunas veces, sin embargo, el Papado quería escultores con los que pudiera contar para ejecutar una orden. Pero, ¿qué Papa podía pretender haber dirigido el estilo de Miguel Angel? Y todo el mundo sabe que Cézanne nunca alteró una línea para complacer a Vollard.

Pero cuando los valores conectados con satisfacción y gratitficación entran en juego, entonces entra el cliente. Y el cliente tiene su propias ideas acerca del estilo, porque para él el arte no es una aventura. Su teoría del arte está *raciocinada* (y su autoridad data de las primeras raciocinaciones del arte católico, el academicismo de Carraci). El arte es primordialmente un medio de placer para el cliente, o acción, y no un testimonio, y el propósito del artista que trabaja para él no es visto como la prosecución de un mundo desconocido donde rigen los valores supremos, sino la eficiencia. La Iglesia impuso el estilo jesuíta, y lo hizo al mismo tiempo que se creaban los calvarios de Bretaña, esculturas que nadie pudo haber ordenado o evitado. La trascendencia cristiana muere en Roma, no en Plougastel. ¿Se acercaba más a la fe la piadosa alegría de Rubens que el ateísmo incierto de Caravaggio? El estilo jesuíta adaptó la dramaturgia de Miguel Angel para la propaganda católica; quería seducir, no atestiguar. Y la Iglesia comprendió las técnicas invariables de la seducción. Ya no le preocupaba espantar los perros de los lienzos de Tintoretto. ¿Por qué había de ser tirana la Iglesia? No era necesario; como el artista sólo se libera del cliente por su valor supremo, ¿por qué no pudiera un artista hábil (los valores de gratificación y satisfacción requieren habilidad) aceptar la idea o puramente como pintor sobre todas las cosas. Y esto responde por casi toda la escultura de Roma a Alejandría, por la reciente escultura china, y, para nosotros, casi toda la escultura después de Miguel Angel. El Museo Imaginario afirma que el genio está eslabonado con valores de un tipo particular que fuerzan al arte a perseguir lo desconocido y permiten crear un mundo que es *específicamente* irreductible al mundo de la tierra. Es un mundo que él no puede prever —y él es el solo juez— .Un mundo que siempre debe triunfar sobre el mundo de todos los días. Ahí se afirma el hombre en la búsqueda misma, y allí el universo del placer olímpico se une con el universo lacerado de las crucifixiones de Rhenish.

UNAS CUANTAS CERVEZAS

por virgilio piñera

dos cuentistas cubanos

Conocido por todos, de Virgilio Piñera, poco hay que decir: poeta, novelista, crítico, dramaturgo, cuentista, en fin un artista de quien hay que decirlo todo: mucho y bueno.

De Guillermo Cabrera Infante, esta vez hay que hacer una penosa aclaración. Director de "LUNES" sus escrúpulos quieren impedir la publicación de su obra en estas páginas, pretextando que a otros corresponden. Aprovechamos su ausencia —en las últimas semanas se ha entregado a recoger el material para la edición especial de "LUNES" dedicada a Cuba— para publicar "Abril es el Mes más Cruel", este bello, fino, delicioso relato. Esperamos que esta sorpresa no le disguste y nos ofrezca en el futuro otras de sus narraciones, tan hermosas, sin que nos veamos obligados a obtenerlas por métodos tan desagradables como publicar una obra suya sin su consentimiento.



Veinte años atrás tuvieron lugar estos hechos:

Una tarde muy calurosa se presentó en casa de Far un hombre de aspecto distinguido, frisando en la cincuentena, hermosos cabellos, vistiendo ropa muy buena, con un cigarrillo en la mano, aire distraído, manos cuidadas. Si no un gran señor, al menos con intenciones de codearse con la aristocracia

Saludo dental. Abrigo y guantes sobre la mesa. Adelantó unos pasos para acariciar el gato de Far. Tosió ligeramente. Miró ligeramente en torno suyo (manera de indicar a Far que le brindase asiento). Sentado al fin, compuso, sin ponerla de manifiesto, la raya del pantalón. Entró en seguida en materia.

—Quiero matar a una familia completa —dijo, marcando mucho la frase, aunque con tacto y entonación lo bastante velados como para no asustar a Far. tras una pausa volvió a decir:

Quiero matar a una familia completa.

Tras lo cual, Far acabó por encontrar muy familiar la expresión, y, siguiendo un sencillo proceso mental, dijo con su propia boca:

—...matar a una familia completa. Pausa. ¿Y cómo?

—Venganza —contestó el señor—. En el último baile del Casino, mi hija fue sacada a bailar una vez menos que la hija del dueño de la cervecería Azut. Ellos son diez, comprendidos padre y madre. Todos llenos de vida, de ilusiones, de cerveza. Nosotros, quiero decir mi familia, somos once, llenos también de vida, de ilusiones, de cerveza. Bueno, quiero matar a todos los Azut. Pero no quiero ser el autor material del hecho.

Levantó una mano como si fuese a ser interrumpido, y dijo un tanto acalorado:

—¡Sólo el autor intelectual!

En esto se escuchó una voz de mujer.

—¿Quién anda por ahí? —preguntó el señor.

—Es mi mujer —contestó Far—. Mujer, ven; tenemos una visita.

Bella mujer entra. Far hace las representaciones de rigor:

—Mud, el señor quiere matar a una familia completa.

—...a una familia completa —repite Mud—. Ya lo sabía; yo estaba detrás de la cortina.

—Había pensado envenenarlos con gas —dijo el señor—. Puedo pagar para que rompan las cañerías del gas durante la noche. Sería muy simplista. Quiero, realmente, algo más elaborado. ¿Qué se les ocurre, amigos?

Far propuso que una centena de hachazos no estaría del todo mal. Mud prefirió ahorcamiento en masa, en descampado, todos desnudos, violación de las mujeres y castración de los hombres. Se sirvió café. Charla animadísima. Los esquemas de crimen se sucedían vertiginosamente. También se habló de honorarios. No faltaba más... Asesinos espléndidamente pagados. Discreción y hasta impunidad.

—¿Impunidad? —dijeron a una Far y Mud?— ¿Cómo lograrla?

—Ustedes ejecutan, yo me declaro autor del hecho —respondió el señor.

Brindis, apretones de manos. Ya en la calle el señor, Mud le grita desde su ventana:

—¡Señor, señor, ha olvidado sus guantes...!

El crimen, de lo más horrible. Far ordenó la construcción de una enorme botella de vidrio blanco. Dos metros de altura, tres de diámetro. Cristal a prueba de todo. La botella sobre un tablado cerrado al fondo por cortinados negros. Música de fondo. Infaltable. A la derecha de la botella, todo lo que el gusto más refinado puede exigir en un **five o'clock tea.** A la izquierda, equipo de filmar listo para eternizar a la familia Azut. Aire delicioso circula.

Frente a la botella, uno de esos sillones de lona usados por los directores de cine. Sentado en el sillón el señor. Entrada de Far y de Mud. Familia del cervecero Azut ominosamente maniatada. A una señal, la botella se abre cual un hemisferio. Familia Azut debe entrar en la botella. Patalean un tanto, pero presión de Far los somete. No sin dignidad, —hay que reconocerlo— se instalan en la botella. Mud, trepada en una torrecilla, aprieta válvula. Botella empieza a llenarse.

—De cerveza —explica al lector el señor. Y se come un exquisito **gateau.**

—¡Cámara! —añade con la boca llena. Mud hace funcionar la cámara. Tensión. Adentro de la botella, como es de suponer, la familia Azut se entrega al **momento mori**. Agonía; muy larga. La madre rehusa encaramarse sobre los hombros del industrial su esposo. En cambio, las hijas, más modernas se suben sobre sus hermanos, pero éstos, mucho más modernos se suben sobre sus hermanas. Tiempo: dos horas, y la cerveza habrá cumplido su cometido.

Según se dijo al principio, veinte años después de estos hechos nos encontramos a Far y a Mud fabulosamente enriquecidos, viviendo respetable existencia en patria lejana de patria del crimen. Ahora es de noche. Far y Mud ofrecen comida principesca. Entre los invitados, mancebo bellísimo, afinados modelos, pleno ya de vicios encantadores. Le acompaña venerable anciano, que, aunque al borde de la tumba, se mantiene dignamente en pie. (con el pie que resbala pero que no se deja ir vilmente). Ríen o sonríen según la ocasión. Bellas damas, gasa en cantidades impresionantes. Dios mío, ¡cuánta gasa! Desnudas bailarinas pasando a ojo la flota de fraques. pavos reales, pavos rellenos: ¡qué prevista la vida en ciertos salones! Entrar y salir, descorchar, a borbotones el champaña o el cianuro. ¡Caballero. es usted único! El encanto de un vals. Salón pisoteado por zapatos de la mède oro manchado de coñag...

Puerta de honor. Salida. Divinos automóviles parten, pegados a la tierra, con pañuelos de encaje. Poco pueblo curioso. Muy tarde. Costumbres sencillas no permiten trasnochar. El aire es una divinidad esta noche. Pocas risas, las suficientes como para no pensar en un ataúd. Puerta de honor al fin se cierra. Luces son extinguidas por servidumbre. Quedan sólo —usando náutico lenguaje— las de posición.

Far y Mud, contentos... contentos... Ya se disponen a salvar gran salón camino de sus lechos, cuando en lisa pared de estuco blanco

aparece pantalla de proyección. En centro salón, anciano y mancebo sentados al igual que en cine. Hacen señas a Far y Mud ocupar sillas a su lado. Far y Mud conscienten (consienten porque grandes señores consienten siempre; obedecen nunca). Perfecto. Anciano al borde tumba, exclama: ¡Proyección! Ruido peculiar. Pantalla deja ver en seguida elegantes letras negras: "Muerte familia Azut".

Crimen veinte años atrás pasa por pantalla. Mancebo ríe a más y mejor. Anciano aclara a Far y Mud que mancebo único sobreviviente familia Azut. Por ese entonces, niño de tres meses, educado por anciano, que mete en su linda cabecita divertido film inundación mortal padres y hermanos. Mancebo gran sentido del humor viendo madre acurrucada al fondo de la botella, padre humillado pegado paredes botella y hermanitas y hermanitos modernos, muy modernos... Carcajada estentórea ante padre perdiendo todo menos el honor.

Anciano dice: —Yo, autor intelectual. Ellos (señala a Far y a Mud) autores materiales. Far y Mud sorprendidos y disgustados: suceso ocurrido veinte años atrás nada tiene que ver con actual modo vida.

Rápido olvido, no mentar soga casa ahorcado, elegancia, mucha elegancia. Por supuesto, reconocen que film es delicioso, refrescante. Cine hace prodigios. Les gustaría tener copia film. Siempre habrá noches de hastío en vida fastuosa.

Aire circula divinamente. Bostezos, ustedes saben... Día entero preparativos soirée. Noche aún más agotadora. Bostezos, sueño, mucho sueño, sueño reparador, sueño profundo. Mancebo, entre bostezos, ríe siempre comicidad padres y hermanos. En una botella. Llena de cerveza. Sueño, sí, no faltaba más: arriba lechos esperan visitantes. A la izquierda. Escalera caracol. Allí valet espera. ¿Lo ven? Sueño, bostezos. Tropiezan subiendo. Mañana será otro día.

A|BRIL E|S E|L M|ES M|AS C|RUEL

por guillermo cabrera infante



No supo si lo despertó la claridad que entraba por la ventana o el calor, o ambas cosas. O todavía el ruido que hacía ella en la cocina preparando el desayuno. La oyó freir huevos primero y luego le llegó el olor de la manteca hirviente. Se estiró en la cama y sintió la tibieza de las sábanas escurrirse bajo su cuerpo y un amable dolor le corrió de la espalda a la nuca. En ese momento ella entró en el cuarto y le chocó verla con el delantal por encima de los **shorts.** La lámpara que estaba en la mesita de noche ya no estaba allí y ella puso los platos y las tazas en ella. Entonces advirtió que estaba despierto.

—¿Qué dice el dormilón? —preguntó ella, bromeando.

En un bostezo el dijo: Buenos días.

—¿Cómo te sientes?

Iba a decir muy bien, luego pensó que no era exactamente muy bien e inmediatamente reconsideró y dijo:

—Admirablemente.

No mentía. Nunca se había sentido mejor. Pero se dio cuenta que las palabras siempre traicionan y que toda veracidad es imposible.

—¡Vaya! —dijo ella.

Desayunaron. Cuando ella terminó de fregar la loza, vino al cuarto y le propuso que se fueran a bañar.

—Hace un día precioso —dijo.

—Lo he visto por la ventan —dijo él.

—¿Visto?

—Bueno, sentido. Oído.

Se levantó y se lavó y se puso su trusa. Encima se echó la bata de felpa y salieron para la playa.

—Espera —dijo él a medio camino. —Me —olvidé de la llave.

Ella sacó del bolsillo de su salida de playa la llave y se la mostró. El sonrió.

—¿Nunca se te olvida nada?

—Sí —dijo ella y lo besó en la boca. —Hoy —se me había olvidado besarte. Es decir, despierto.

Sintió el aire del mar en las piernas y en la cara y aspiró hondo.

—Esto es vida —dijo.

Ella se había quitado las sandalias y enterraba los dedos en la arena al caminar. Lo miró y sonrió con su dulce y apacible sonrisa.

—¿Tú crees? —dijo.

—¿Tú no crees? —preguntó él a su vez.

—Oh, sí. Sin duda. Nunca me he sentido mejor.

—Ni yo. Nunca en la vida —dijo él.

Se bañaron. Ella nadaba muy bien, con unas brazadas largas, de profesional. Al rato él regresó a la playa y se tumbó en la arena. Sintió que el sol secaba el agua y los cristales de sal se clavaban en sus poros y pudo precisar dónde se estaba quemando más, dónde se formaría una ampolla. Le gustaba quemarse al sol. Estarse quieto, pegar la cara a la arena y sentir el aire que formaba y destruía las nimias dunas y le metía los finos granitos en la nariz, en los ojos, en la boca, en los oídos. Parecía un remoto desierto, inmenso y misterioso y hostil, sin oasis, sin camellos, sin dátiles ni beduinos. Dormitó.

Cuando despertó, ella se peinaba a su lado.

—¿Volvemos? —preguntó.

—Cuando quieras.

Ella preparó el almuerzo y comieron sin hablar. Se había quemado levemente en un brazo y él caminó hasta la botica que estaba a tres cuadras y trajo picrato. Ahora estaban en el portal y hasta ellos llegó el fresco y a veces rudo aire del mar que se levanta por la tarde en abril.

La miró. Vió sus tobillos delicados y bien dibujados, sus rodillas mínimas y sus muslos torneados sin violencia. Estaba tirada en la silla de extensión, relajada, y en sus labios gruesos y perfectamente delineados y asépticamente sensuales había una tentativa de sonrisa.

—¿Cómo te sientes? —le preguntó.

Ella abrió sus ojos y los entrecerró ante la claridad. Sus pestañas eran largas y curvas.

—Muy bien. ¿Y tú?

—Muy bien también. Pero, dime... ya se ha ido todo.

—Sí —dijo ella.

—Y... ¿no hay molestia?

—En absoluto. Te juro que nunca me he sentido mejor.

—Me alegro.

—¿Por qué?

—Porque me fastidiaría sentirme tan bien y que tú no te sintieras bien.

—Pero si me siento bien.

Me alegro.

De veras. Créeme, por favor.

—Te creo.

Se quedaron en silencio y luego ella habló:

—Damos un paseo por el acantilado. ¿Quiéres?

—Cómo no. ¿Cuándo?

—Cuando tú digas.

—No, di tú.

—Bueno, dentro de una hora.

En una hora habían llegado a los farallones y ella le preguntó, mirando hacia la playa, hacia el dibujo de espumas de las olas, a las cabañas de sofisticada humildad:

ilustraciones de fornés, vidal. Lopez, mussa





—¿Qué altura crees tú que habrá de aquí a abajo?

—Unos cincuenta metros. Tal vez setenta y cinco.

—¿Cien no?

—No creo.

Ella se sentó en una roca, de perfil al mar. con sus piernas bronceadas recortadas contra el azul del mar y del cielo.

—¿Ya tú me retrataste así? —preguntó ella.

—Sí.

—Prométeme que no retrataras a otra mujer aquí así.

El se molestó.

—¡Las cosas que se te ocurren! Estamos en luna de miel, ¿no? Cómo voy a pensar yo en otra mujer ahora.

—No digo ahora. Más tarde. Cuando te hayas cansado de mí, cuando nos hayamos divorciado.

El la levantó y la besó en los labios, con fuerza.

—¡Qué tonta eres!

Ella se abrazó a su pecho.

—¿No nos divorciaremos nunca?

—Nunca.

—¿Me querrás siempre?

—Siempre.

Se besaron. Casi enseguida oyeron que alguien lo llamaba a él.

—Es a ti.

—No se quién pueda ser.

Vieron venir a un viejo por detrás de las altas cañas del aspartillo.

Ah. Es el encargado.

Los saludó.

—¿Ustedes se van mañana?

—Sí, por la mañana temprano.

—Bueno, entonces quiero que me liquide ahora. ¿Puede ser?

El la miró a ella.

—Ve tú con él. Yo quiero quedarme aquí otro rato más.

—¿Por qué no vienes tú también?

—No —dijo ella—. Quiero ver la puesta de sol.

—No quiero interrumpir. Pero es que quiero ver si voy a casa de mi hija a ver el programa de boxeo en la televisión. Usté sabe, ella vive en la carretera.

—Ve con él —dijo ella.

—Está bien —dijo él y echó a andar detrás del viejo.

—¿Tú sabes dónde está el dinero?

—Sí —respondió él, volviéndose.

—Ven a buscarme luego, ¿quieres?

—Está bien. Pero en cuanto oscurezca bajamos. Recuerda.

—Está bien —dijo ella. —Dame un beso antes de irte.

Lo hizo. Ella lo besó muy fuerte, con dolor. El la sintió tensa, afilada por dentro. Antes de perderse tras la marea de espartillo la saludó con la mano. En el aire le llegó su voz que decía te quiero. ¿O tal vez preguntaba me quieres?

Estuvo mirando al sol cómo bajaba. Era un círculo lleno de fuego al que el horizonte convertía en tres cuartos de círculo, en medio círculo, en nada, aunque quedara un borboteo rojo por donde desapareció. Luego el cielo se fue haciendo lila, morado y el negro de la noche comenzó a borrar los restos del crepúsculo.

—¿Habrá luna esta noche? —se preguntó en alta voz ella.

Miró a abajo y vió un hoyo negro y luego más abajo la costra de la espuma blanca, visible todavía. Se movió en su asiento y dejó los pies hacia afuera, colgando en el vacío. Luego afincó las manos en la roca y suspendió su cuerpo, y sin el menor ruido se dejó caer al pozo negro y profundo que era la playa exactamente ochenta y dos metros más abajo.

EL EXTRANJERO

por francis steegmuller

De no haber estado lloviendo cuando salí del cine, hubiera caminado hasta mi departamento, situado a corta distancia: todo derecho a lo largo del boulevard, cruzando dos calles, y luego vuelta a la derecha en la tercera, Grenelle, aproximadamente media cuadra. Sin embargo, a causa de la lluvia, llamé a un taxi, y no había transcurrido un segundo cuando comprendí que el chofer, un viejo con cara de tomate, estaba en el vórtice de un ataque de nerviosismo y perversidad.

—¡No! ¡no! —grité cuando él comenzaba a virar en la primera esquina, calle St. Dominique— ¡dos cuadras más allá!

El hombre murmuró algo, giró de nuevo hacia el boulevard, y un segundo después volteaba en la segunda calle, Rue Las Cases.

—¡No, no! —volví a gritar— ¡la siguiente, por favor! ¡Mi calle es la próxima, Rue de Grenelle!

A esto el hombre se volvió hacia mí, dedicándome una funesta mirada; después estalló hacia adelante, sin desviarse en mi calle para nada, y así continuó por todo lo ancho del boulevard, rápidamente, como si no pensara detenerse.

—¡Ahora la pasó usted! —vociferé—. Debió haber dado vuelta a la derecha, como le dije. Regrese, por favor, y lléveme al número 36 de la calle Grenelle.

Para horror mío, el viejo produjo un desagradable gruñido, y dando una peligrosa vuelta en U sobre el pavimento resbaloso, retrocedió velozmente, cruzó el boulevard y se detuvo en la esquina de mi calle de un frenazo.

—¡Fuera! —gritó, como un alarido— ¡salga de mi automóvil en el acto! ¡Rehuso del modo más terminante a llevarlo más lejos! Tres veces me trató usted como un idiota; ¡tres veces me ha insultado groseramente! Mi automóvil no es para extranjeros, sépalo de una vez: ¡salga en el acto!

Yo a mi vez levanté la voz con indignación.

—¿En esta lluvia? No haré nada de eso. Yo no lo he insultado a usted ni una sola vez Monsieur, mucho menos tres veces. Usted sabe muy bien que todo lo que hice fue urgirlo, por cierto en vano, para que me llevara a casa. Hágalo ahora, por favor. Le daré un Pourboire generoso —una buena propina, añadí amigablemente— y nos separaremos uno del otro en términos amistosos.

El hombre apenas me dejó terminar el discursito y volvió a gritar:

—¡Lárguese! ¡le digo que se vaya! Usted me ha insultado demasiado: ¡fuera!

Miré entonces hacia la lluvia.

—Ciertamente que no lo voy a hacer —dije.

Entonces sus modales cambiaron de manera ominosa.

—O se larga usted de mi auto —dijo en una voz ronca y pareja— o tendré que llevarlo al comisariado de la policía, donde exigiré el pago de una recompensa a cambio de sus insultos. Escoja.

—Con un tiempo como éste —repliqué yo— no me cabe elegir: ¡al comisariado, sea!

Y hacia allí nos dirijimos.

El comisariado, sólo a unas cuantas puertas de la mía, no me era desconocido. En numerosas ocasiones previas había estado allí, a fin de ventilar asuntos triviales, y según entrábamos codo a codo el chofer del taxi y yo, en una pieza casi desprovista de moblaje, vimos al Commissaire. Este, sentado en solitaria autoridad detrás de su escritorio, me saludó como a un conocido suyo.

—Buenas tardes, Monsieur —dijo, mencionando mi nombre— ¿me permite ayudarlo? ¿Qué se le ofrece?

Pero el viejo, a quien el commissaire había dedicado apenas un gesto, no me dio oportunidad de hablar.

—¡Soy yo quien desea algo! —exclamó—

Continúa en la página trece

LA REVOLUCION DE UN PINTOR

Hace unos meses, en los primeros días de Enero, traté de preparar un homenaje a Víctor Manuel. Me había sido encomendada la sección de Artes Plásticas de una plana diaria de arte y literatura y creí que el primer paso debía ser el reconocimiento del más rebelde de nuestros pintores. A ese efecto pedí colaboraciones a varios escritores jóvenes y una vez recibidas, comencé a emplanar. Confieso sinceramente que el fervor de los días que vivíamos, la improvisación periodística y la poca experiencia en el oficio no me permitieron revisar minuciosamente una pequeña parte de los textos entregados, pero confié una vez más en la buena voluntad de los lectores y remití los originales al linotipo.

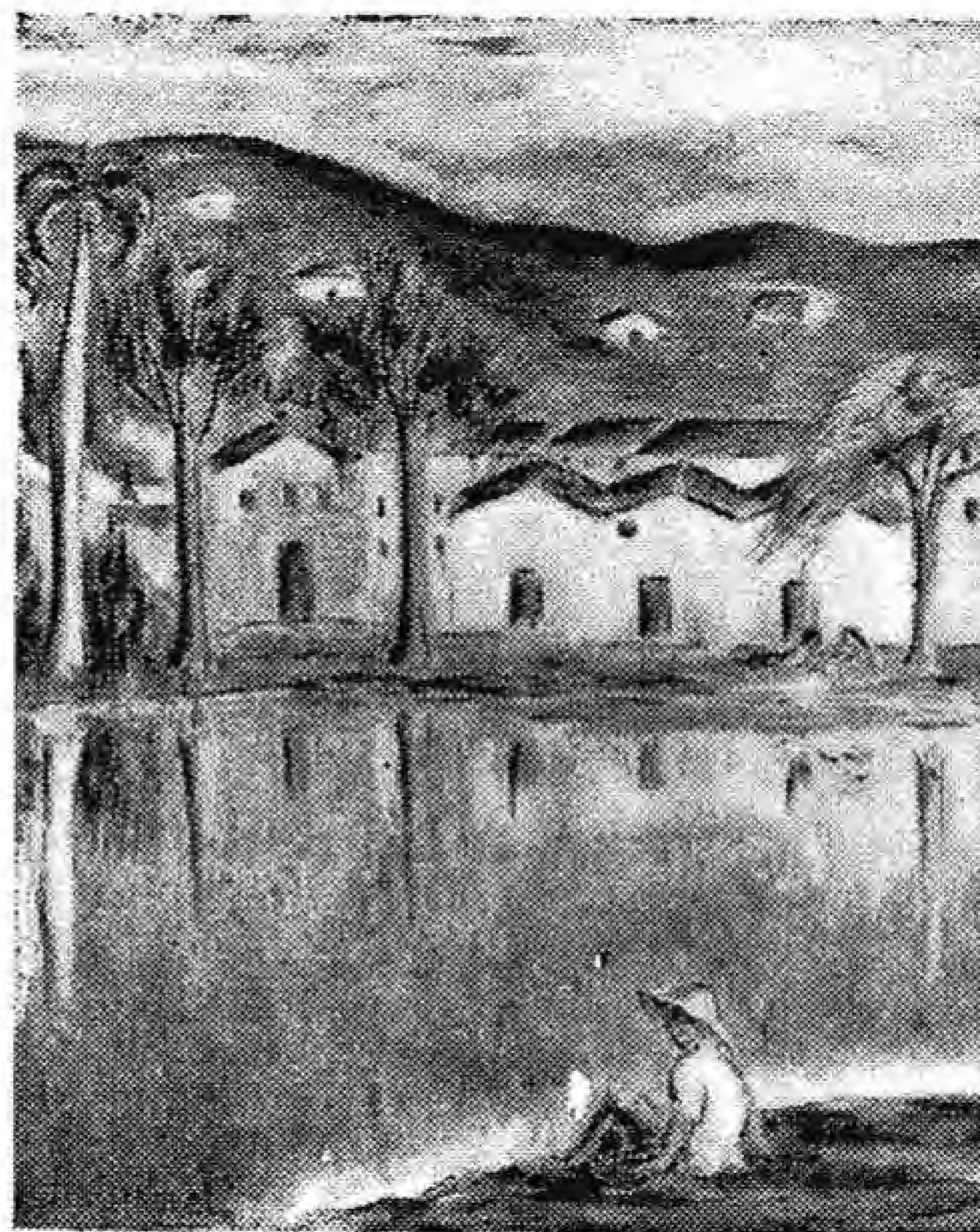
Al día siguiente, yo era culpable del más grotesco escarnio de que ha sido objeto un artista. Me explicaré: uno de los textos mal revisados narraba una serie de anécdotas que falseaban un tanto la vida del pintor. Su autor, gran admirador de Víctor, lo había hecho sólo con el propósito de crear cierta atmósfera mágica que enmarcara —como la de Tahití a Gauguin— la obra siempre apacible del creador de las gitanas.

De culpable del escarnio, pasé, como es natural a víctima. Víctor visitó el periódico. Hubo cartas y protestas. Se habló de humillación nacional. En fin, todo un antihomenaje.

Pidiendo disculpas en la Redacción, recordé otro homenaje rendido a Víctor Manuel, cuyos preparativos eran tan alarmantes que el propio Víctor juró retirar su amistad a todo el que asistiera.

Ahora que vivimos tiempos distintos, nuestro primer Salón Nacional de Pintura y Escultura dedicará una sala exclusivamente para la obra de Víctor Manuel. Los cuadros serán seleccionados cuidadosamente por un jurado capacitado. Creo que debía publicarse el estudio de Guy Pérez Cisneros titulado "Víctor Manuel y la Pintura Cubana Contemporánea" para adjuntarlo con el catálogo de la exposición. En él, Guy Pérez Cisneros demuestra la importancia de este pintor en la consolidación en la pintura nacional, y con agudo juicio crítico, lo toma como punto de partida de sus investigaciones. Este será un homenaje distinto: el que merece quien ha permanecido insobornable, sin títulos ni academias, haciendo de "cada acera una cátedra", víctima de la incomprensión y el desamparo oficial; quien ha vivido por el arte, y no del arte, aún cuando de él se apuntaba desacertadamente en el ensayo arriba citado, —lo que no creo que le reste mérito alguno— que "Víctor Manuel cree vivir por el arte, sin sospechar que no se vive verdaderamente por el arte sino cuando se vive por otra cosa". Espero, con júbilo, el Salón Homenaje a Víctor. Sirvan estas líneas de tributo y desagravio.





HOMENAJE A VICTOR MANUEL

por severo sarduy

VICTOR MANUEL EN PERSONA

Pintor abstraído, ha nombrado alguien a Víctor Manuel, Pequeño y delgado, el rostro expresivo ya trabajado por los años y el deambular bajo el aire negro de las calles de la Habana Vieja. Le veo hablando despaciosamente, —la voz trémula— en el café de Obispo donde se reúne, recordando los tiempos lejanos de las tertulias, con un grupo de amigos. No habla ahora como entonces de la empolvada Academia de San Alejandro o del nuevo Impresionismo, no ha mencionado siquiera la palabra pintura en toda la conversación y rehuye, un tanto asustado el tema. Habla simplemente de la vida, de la vida como devenir simple e implacable. Sus manos al moverse, su rostro, tienen la seguridad de quien conoce lo que es cada cosa, más allá del nivel de las palabras, de los colores y las formas. Su mirada lejana tiene cierto aire desdeñoso, a la vez de ausencia y melancolía, el mismo que presiden sus figuras, inmersas en una quietud desconocida, asomadas al silencio fijo de lo absoluto, donde sus manos trazan y descifran cada vez una embriaguez mayor.

Ha respondido a mis preguntas certeramente, comunicando a cada respuesta un tono categórico y displicente, a la vez trágico y burlón. Al principio pensé que no me estaba tomando en cuenta. Luego, comparando con lo que le he visto hacer con las llamadas autoridades —yo era sumamente joven y estaba recién llegado de las provincias— he pensado que me atendió demasiado. No creo en la crítica, —me dice—. Cuando pinto en mi estilo dicen que me repito, y cuando hago abstracciones dicen que no es mi estilo. No creo en





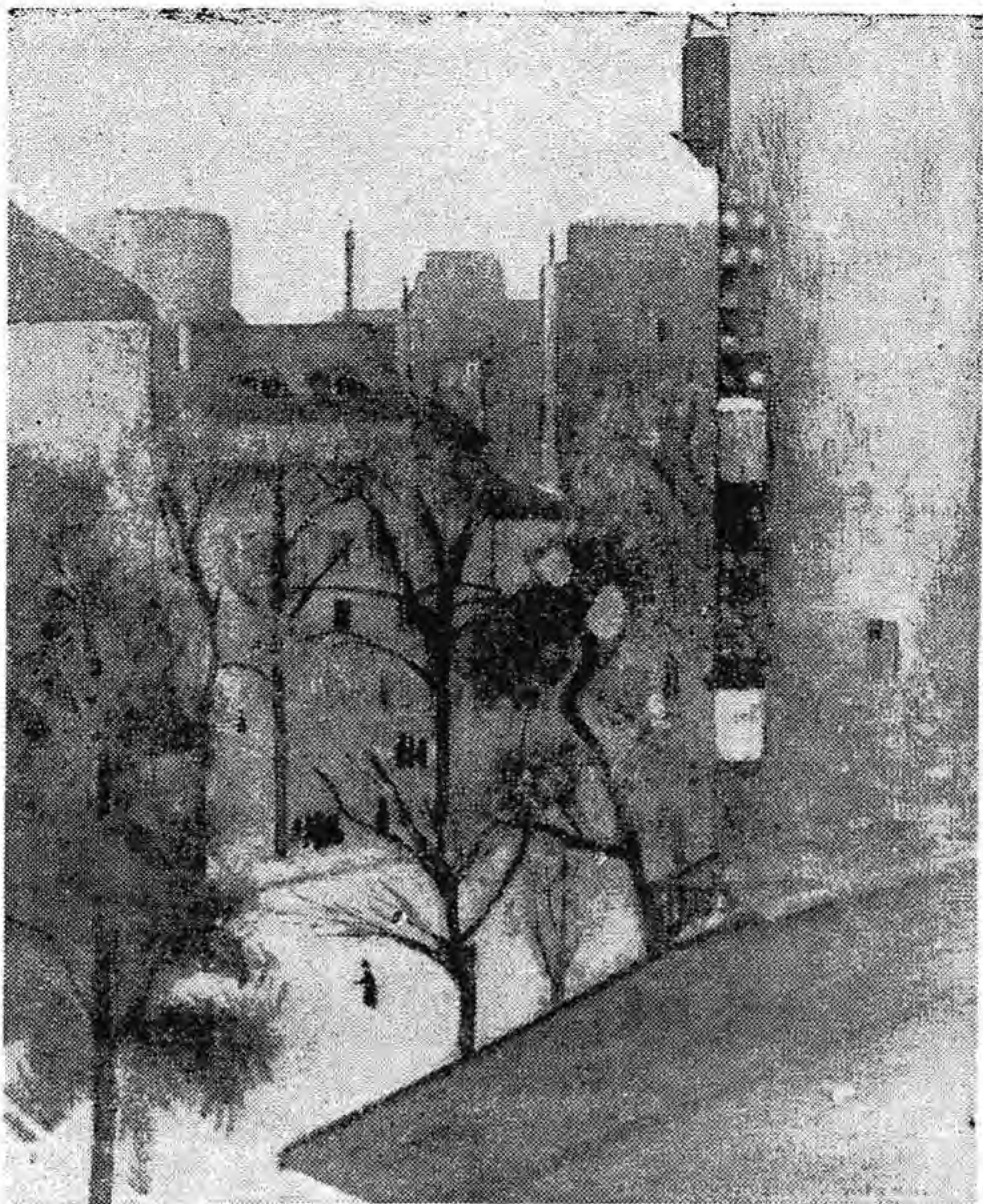


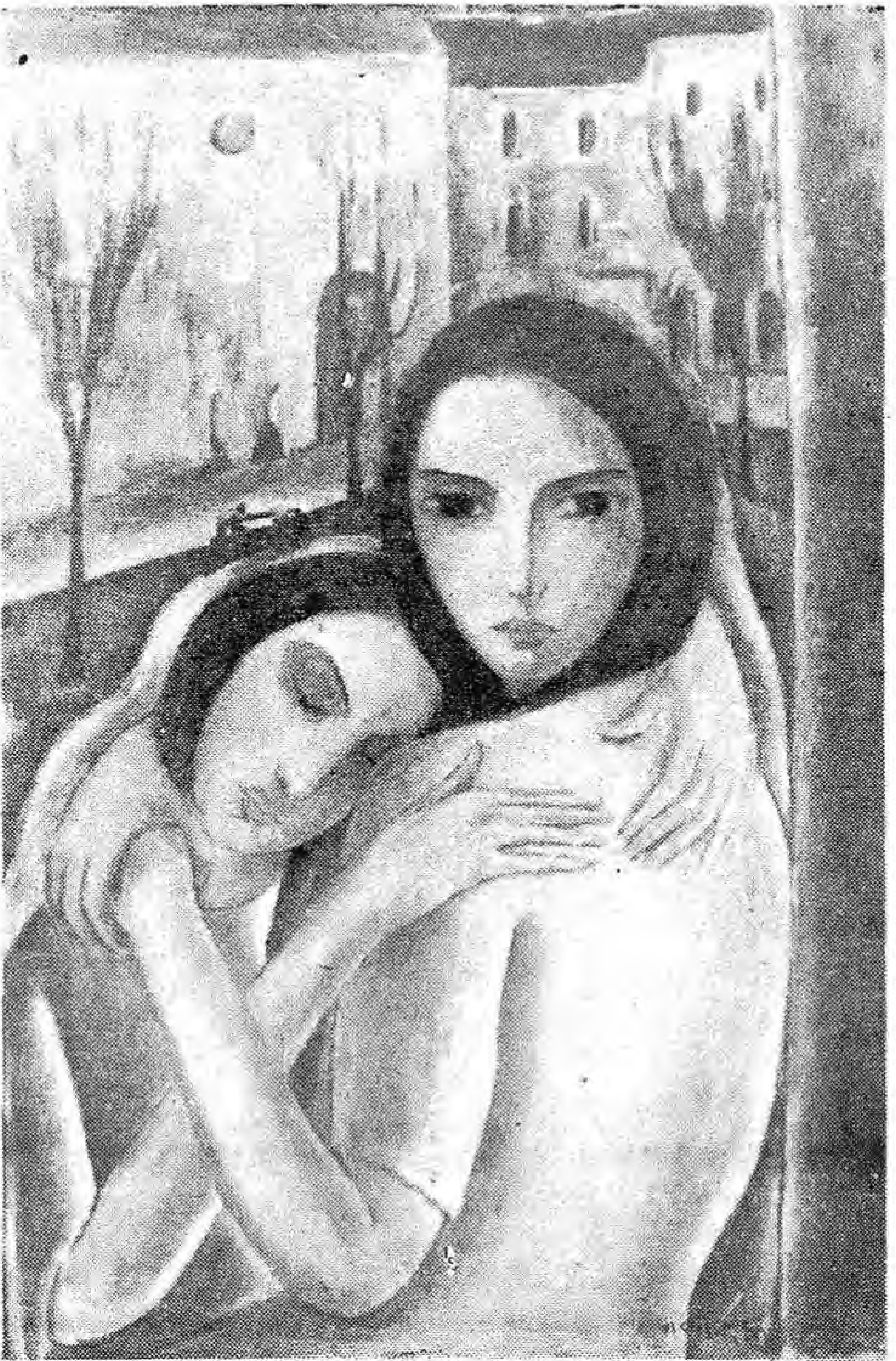
gramáticas y pinto como respiro, —y luego añade con una sonrisa discreta pero burlona—: creo que no tengo talento para la Pintura.

Su casa de la calle Galiano es algo sorprendente. Uno piensa encontrar ese desorden característico de los talleres de pintura: cuadros ajenos y del autor regados entre papeles, lienzos y esculturas viejas, —como se ve en las fotos del atelier de Picasso— pero el taller de Víctor es en esto también distinto. El único adorno sobre las paredes es una reproducción de las corrientes. de la Gioconda. En una pequeña mesa, al pie de la cama, un libro rojo, No se trata de ningún ensayo sobre Pintura, ni siquiera de la biografía de algún pintor. Es un libro de poemas: Vísperas, de Cintio Vitier.

El balcon nos devuelve la imagen, tantas veces vista en sus lienzos, de una larga calle iluminada, llena de autos y transeúntes, donde la luz parece detenida en el aire, dibujando efímeros círculos que el trazo rápido y seguro del pintor apresa. No es esta la calle desolada que en sus esquemas negros nos da Buffet, sino una repleta —no por eso menos dramática—, llena del espectáculo poderoso de la vida habanera.

Sobre el suelo hay algunos dibujos tirados, etapas de alguna obra con la que el pintor aún no está conforme, porque Víctor, —al modo de Picasso— va evolucionando un esquema primitivo del lienzo en una serie de dibujos sucesivos hasta conseguir la imagen buscada. En estos dibujos no se van añadiendo elementos, como pudiera pensarse, sino por el contrario, se van eliminando, disolviendo, en virtud de fusiones e integraciones de unas formas dentro de otras más importantes desde el punto de vista plástico. De ahí la asombrosa simplicidad de sus obras más logradas.





OBRA REVOLUCIONARIA

Este mismo proceso de simplificación que sufre cada lienzo, es una muestra esquemática del proceso que ha sufrido en su totalidad la obra de Víctor Manuel. Partiendo de formas cuidadosamente trabajadas, ha ido simplificando las mismas y eliminando detalles accesorios hasta quedar en el esquema casi geométrico de las figuras que se advierte en La Gitana Tropical, —óleo pintado en 1927— o en La Mujer Sentada, —1936—. Hay un tratado simple de la luz que cae verticalmente sobre los planos y la calidad cromática ha sido resuelta en una paleta de azules vitralescos y verdes tenues. La cara es un óvalo cerrado al que asoma una sonrisa indefinida —leonardesca— y el paisaje de fondo, construido como el de los retratos de Leonardo, nos muestra una naturaleza cubana vívida, de árboles fuertes y tiernos bohíos, donde un verde nuestro aparece brillante sobre el borde esmaltado de las hojas. Estos rostros tienen una expresión y misterio cubanos, aunque los colores cobrizos de la piel y los cabellos lacios, son a veces más próximos a los de las indias de México que a los de las mulatas de Cuba, —como apunta Pérez Castillo—. Es por tanto con esta pintura con la que comienza en Cuba —junto con la de Amelia Peláez, Abela y los pintores que siguen la generación de 1925— una verdadera preocupación americana. Hasta entonces nuestra pintura cuyas figuras principales eran Valderrama, Domingo Ramos, Loy y Romañach se mantenía bajo el signo del impresionismo español y de "un "decorativismo melifluo y mercantil". Esta promoción, —la de 1925— hace derivar su interés hacia la producción en Francia —Cezanne— y en América. Comienza a gestarse una pintura nacional que retorna hacia los temas populares de los grabadores del siglo XIX sobre todo Landaluce, en cuya obra, copia casi fotográfica del ambiente cubano hay una preocupación social y una captación del sentido de la cubanidad.

En este "retraimiento de la visión", Víctor es la figura más importante. Nacido en 1897, ingresa en San Alejandro en 1913. Su asombrosa destreza e intuición plástica le ayudan a ganar la cátedra de Profesor Auxiliar de Dibujo Elemental en la que peemanece por catorce años orientando a los jóvenes con un sentido de la libertad muy poco académico. Luego permanece en Europa por tres años. Mientras Gauguín sale de París asfixiado por la atmósfera de la ciudad y por su propia vida en busca de la luz violenta de las islas del Trópico, de las islas parte hacia París este Gauguín tropical ebrio de nuestra luz ávido de mayores descubrimientos. Allí traba amistad con los últimos impresionistas. De ellos toma la experiencia vital que luego recrea en el paisaje cubano: tonos altos y un egoísmo de apresar la imagen en su devenir de rápidas apariciones. En un dibujo reciente ese egoísmo aparece resuelto en la superposición de un rostro en distintos ángulos, pero estos no aparecen fusionados entre sí como en Picasso, sino que se transparentan creando un espacio mágico.

Luego Víctor ha intentado esporádicamente y con muy poca fortuna la pintura abstracta. En ella se evidencia un cansancio del color que ya veníamos notando en lo más reciente de su obra y que estos experimentos no permiten disimular con la eficacia poética de los rostros o de los paisajes, en ellos este cansancio sólo permite destacar la rapidez increíble de los trazos, la maestría del dibujo. Una cara cobra expresión y ardiente dramatismo resuelta sólo con unas leves líneas que la mano experta de Víctor coloca con un aparente descuido, casi con desprecio, creando la sonrisa misteriosa o la mirada triste en el óvalo perfecto de los ojos...

Ese es Víctor Manuel, —Manuel García— "uno de la interminable retahila de los Manuel García, pero por su dimensión espiritual —que no por la física— el más grande de todos ellos. Tan es así que hace ya tiempo se desprendió de la fila, asumiendo dentro de la más excelsa realeza artística el nombre de Víctor Manuel", así dice Pogolotti, y luego añade que "entre los pintores cubanos ninguno ha dado tan reiteradas pruebas de equilibrio y estabilidad". Nervioso, inquieto exteriormente, Víctor se torna apacible y sereno en el modo de

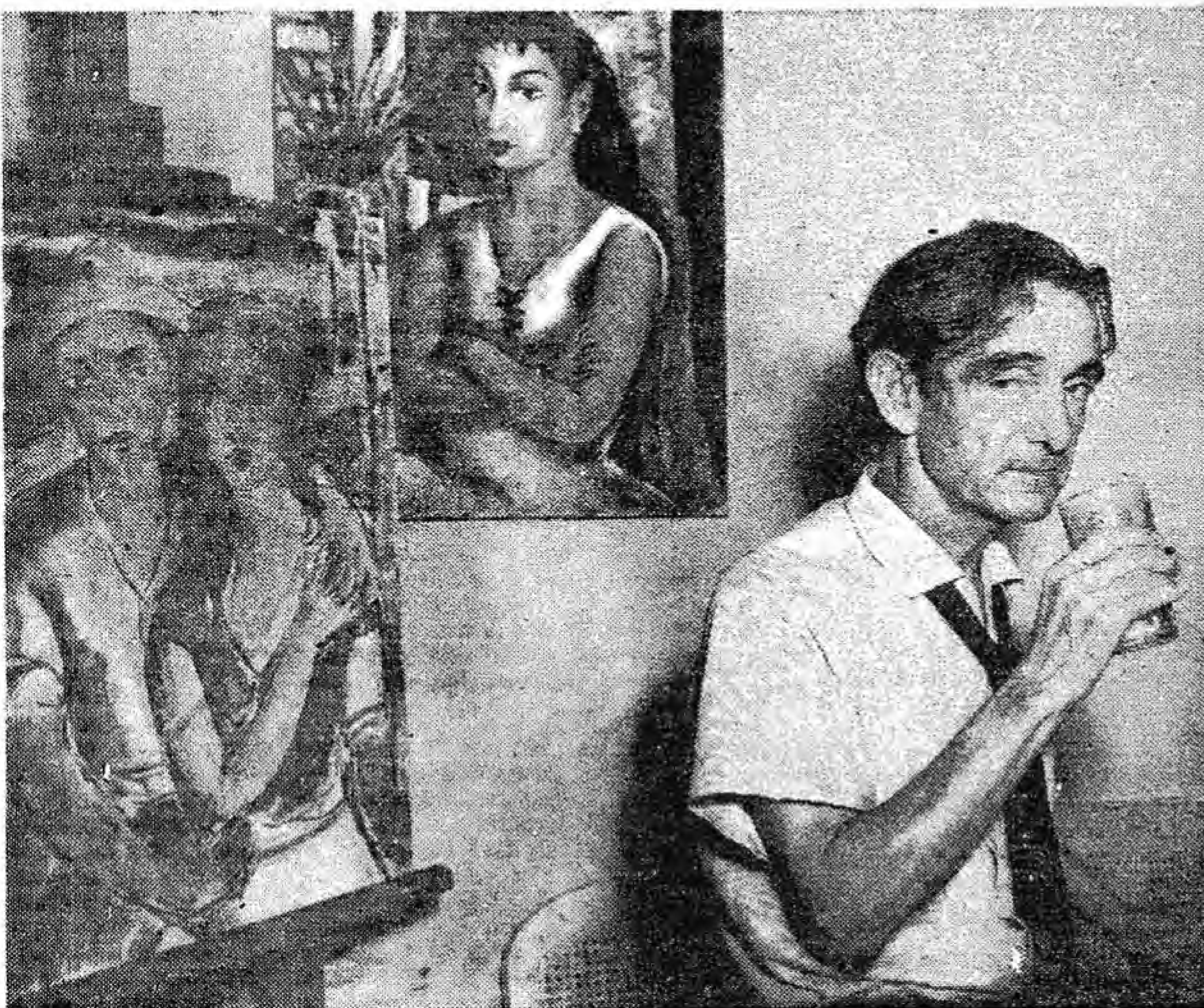
hacer de su pintura, como los maestros del cuat.ocien:os italiano y flamenco que tanto le impresionaron. De ellos tomó el ofic:o depurado y el "metier" de buen conoc dor.

Mientras los "maestros" trabajaban un academici.mo barato, lleno de colorines y emplastes, y hacían concesiones con el gusto del público y con la e casa demanda comercial, Vivtor se empeña en lograr, una pintura cubana, ajena a toda influenc:a barata y sin el pudor de exhibir la sensual'dad trop'cal de nuestros motivos; mientras los retratistas tra aban de copiar la realidad exterior con exactitud fotográfica, él intenta un retrato distinto, con el carácter y la s'cología más que con el rasgo físico, respondiendo a los postulados de Amelia Peláez, otro de los p'ntores más :mportantes de la gene.ación: "No me inte.esa cop'ar el objeto. A veces me pr.gunto ¿para qué pintar naranjas de un verismo exterior? Lo que importa es la relación del motivo con uno mismo, con nuestra personalidad, y el poder que tiene el artista de organizar sus emociones.. Esta es la razón por la cual rompí deliberadamente, con las apariencias".

Mientras en Cuba los artistas trataban de imitar a los franceses y a los italianos, él logró fundir la técnica de éstos con una visión singular de lo cubano, tanto que en su obra ya no serían separables los elementos típicos de los universales, logrando el cimiento de una pintura nacional. Con él comienza a perfilarse el arte vernáculo, y lo cubano adquiere jerarquía y trascendencia universal, ¿no es esto una verdadera revolución?



fotos de julio berenstein



DOS POEMAS DE RENE DEPESTRE

LA LAMPARITA EN EL MAR

Haitiano uncido al arado .
De la leche tierna al amanecer
Nacido para acariciar la primavera
Su destino desciende hacia el mar
Donde encuentra un joven fulgor
Todo belleza una lámpara

Para panificar la libertad
Para dar al viento a las fuentes
Y a la sangre inocente vertida
La palabra de la miel y de la leche
El dulce saludo del basilisco
Esa lamparita en el mar.

Para que sobre tu corazón de gaviota
Para que sobre la rosa de los vientos
Sobre la bondad y sus sueños
El trabajo el hacer el amor
Cese de reinar la injusticia
Esa lamparita en el mar.

Para ser el "negro" del mar
Para llevar los neumáticos del azur
Y del limón la palabra de la sal
Para estar al mástil arrimado
Y sembrarlo en su estéla
Esa lamparita en el mar.

Al viento amoroso de un velero
El avión de un sextante de luna
El barco de un estallido de cabo
Mirad mi barrilete de aurora
Esa lamparita en el mar.

A los que no han tenido infancia
Al poeta que huye del canto
Para el pescador sin pescado
A todo oficio sin sol
Al escritor sin un lector
Esa lamparita en el mar.

A los dulces ojos de Mam Diany
Para Raimonde Luce Maurice Roger
Y nuestro padre en el extremo de la luna
A Jacemel el estío tan natal
París Dakar Tananarive
Al océano y sus compinches
Esa lamparita en el mar.

A los que uno mata por el placer
De arrancar un ala a la felicidad
De ver la sangre enaltecer la rosa
A los que uno mata en la pira
Dejando hasta el fin la llama
Hace su acto de canto de corazón
Esa lamparita en el mar.



RENE DEPESTRE nació en Haití donde fue —a más de poeta, hombre de letras y cultura— muy joven, líder estudiantil. Viajó por Europa: Francia, Italia, Yugoeslavia, Alemania; residió en Chile y en Brasil. En Francia obtuvo su grado de doctor en Ciencias Políticas. Depestre es miembro activo del Movimiento de Liberación Nacional Haitiano. Actualmente en La Habana colabora con la página dos del Periódico "Revolución",. Los

A los que se mata porque sí
A cada día su fina gota
De frío de hiel y de felonía
De fuego bilioso de cigarrillo
De escoria de celos
Esa lamparita en el mar.

A todos los soldados desconocidos
Del amor y del dolor.
Del racismo y de sus guerras
A los inocentes muertos a medianoche
A su sangre perdida en la noche
Esa lamparita en el mar.

A las mujeres a quienes el espasmo
Cada noche les dá la espalda fría
Para ser deslumbradas en la vagina
Aquí tienen un faro y un radar
Un cocorico por brújula
Esa lamparita en el mar.

Para que tu amante cada noche
Te maraville las caderas los senos
Y libere en tu cuerpo
Una bandada de pícaros pimientos
Que deje boquiabierta tu sangre
Esa lamparita en el mar.

Para Edith Edith diamante mío
Edith reinando sobre mis ruedas de oro
Princesa de los arcoiris
Flecha judía de la luz
Tú que el sol enaltece
De rodillas en tu recuerdo
Ardiendo con toda mi sangre canto
Esa lamparita en el mar.

Para bajar a la galería
Donde Liberté minero de luna
Desde hace siglos persigue
Luchando con el grisú y los
desprendimientos
Un carbón al fin liberado
Del miedo del hambre y sus bestias
Esa lamparita en el mar.

Con mi razón batiscafio
Para ir a explorar lo humano
La oscura gruta que eres tú
Hombre que también eres
Mujer oh tenebroso destino
Para el que mi lámpara busca
Una salida que sea de alas
Arrancadas al cielo mil puertas
Ganadas al azur y su vida
Esa lamparita en el mar.

Para que el lechero y el pan
El trabajo el ocio la bondad
Enarbolen el mismo pabellón
El de la esperanza de maravilla
Y que la acostada de todos
Ice en bauprés un placer
Que sea un estado de lavanda
Esa lamparita en el mar.

Para que al fin dejes de creer
Que el color de la piel hace
La belleza el monje la primavera
La razón y sus profundidades
Y que tu vayas hombre blanco
A buscar lo humano y sus glorias
A mil metros bajo el corazón
Esa lamparita en el mar.

Para que nazca la libertad
Para que su nombre sea músico
Digo sus esperanzas y sus tormentos
Su dulce saludo al horizonte
Con todo corazón anuncio su triunfo
Que leo en vuestros ojos hermanos negros
Y llorando y riendo levanto
Mi único bien mi gota de leche tierna
Esa lamparita en el mar.

Poemas de Depestre que sometemos a la consideración de nuestros lectores dan la medida exacta de un hombre que hace su poesía como tal —hombre de raza y sangre— poeta de su experiencia, de su conocimiento, de su verdad. Poeta presente en su hora, en la que le corresponde y a la cual no escamotea ni su vigilia, ni su sueño, ni su esperanza. Salvada la palabra que nos llega desde su voz —la antigua voz del hombre— trasegada, secular vigente; oigámosle atentos.

Trad: Humberto Rodríguez Tomeu.

R

MINERAL NEGRO

Cuando el sudor del indio se vió de
pronto agotado por el sol
Cuando el frenesí del oro arrastró al
mercado la últma gota de sangre india
De manera que no quedó un sólo indio
en los alrededores de las minas de oro
Se dieron vuelta hacia el río muscular
del Africa
Para asegurar el relevo de la
desesperación
Entonces comenzó la carrera hacia la
inagotable
Tesorería de la carne negra
Entonces comenzó el desorbitado
asalto
Al esplendente mediodía del cuerpo
negro
Y toda la tierra resonó del estruendo
de los azadones
En el espesor del mineral negro
Y no se sabe si algunos químicos
pensaron
En los medios de obtener una aleación
preciosa
Con el metal negro y si algunas
señoras
Soñaron con una batería de cocina
De negro del Senegal de un servicio
de té
De macizo negrito de las Antillas
Si algún cura
Prometió a su parroquia
Una campana fundida en la sonoridad
de la sangre negra
O aun si un buen Papá Noel soñó
Para su visita anual
En pequeños soldados de plomo negro
O si algún valiente capitán
Forjó su espada en el ébano mineral
Toda la tierra resonó con la
trepidación de los taladros
En las entrañas de mi raza
En el yacimiento muscular del hombre.
negro
Hace muchos siglos que dura la
extracción
De las maravillas de esa raza
Oh capas metálicas de mi pueblo
Mineral inagotable de rocío humano
Cuántos piratas han explorado con
sus armas
Las oscuras profundidades de tu carne
Cuántos filibusteros se han abierto
camino
A través de la rica vegetación de
claridades de tu cuerpo
Senbrando tus años de tallos muertos
Y charcos de lágrimas
Pueblo desvalijado pueblo de arriba
a abajo trastornado
Como una tierra labrada
Pueblo diezmado para el
enriquecimiento
De los grandes mercados del mundo
Madura tu grisú en el secreto de tu
noche corporal
Nadie se atreverá ya a fundir cañones
y monedas de oro
En el negro metal de tu creciente
cólera.

SALVANDO EL TESORO ARTISTICO POPULAR

por samuel feijóo

Director de Investigaciones Folklóricas de la Universidad Central de Las Villas





Güiros, claves, guitarras, marímbulas, treces, bongó etc. encendiendo el guateque campesino quedan fijados, a alta fidelidad, en las grabadoras...

Sonando la botija, antiguo instrumento de nuestras orquestas campesinas, hoy en desuso. Su sonido sordo y misterioso es sustituido hoy día, malamente, por el contrabajo...

Nuestro país posee un riquísimo folklore. Situado en el centro de las numerosas rutas marítimas del Nuevo Mundo, conoció desde su temprana historia, gente de todo tipo, de todo país, unas que pasaban, otras que quedaron. Y con sus músicas, cantares, leyendas, proverbios, estilos varios, se enriqueció. Colonia Española, cobró su faz, la ganó, la ornó. Entró a la palma real, desconoció la encina. Y el sello peculiar de su música y de sus danzas, de su poesía popular, sus juegos, es único en el mundo.

Con el advenimiento de la radio, y los numerosos tocadiscos, victrolas, la televisión etc. y la avidez por ritmos exóticos de públicos extranjeros nuestros músicos recorrieron, y recorren, los más lejanos países. Es un estilo musical nuestro, logrado en modos donde la naturaleza intervino largamente, ayudando en muchas formas, proporcionando los instrumentos de la rica batería criolla: güira para las maracas, granadillo para la clave, güiro amargo para el güiro guayo, chivo para el bongó jimagua cubano, cabeza de caballo para la "quijada", gajo largo para el "tingo-talango" etc.

Creó la naturaleza nuestro tipo insular tipo cubano, ser antropológico, definido decidiendo en nuestros nervios el estilo y el sentido expresivo. Venció, en sus hombres, a toda influencia; transformó, dio signo al mundo en nosotros.

En los campos la riqueza artística y el saber del pueblo es realmente un río sin final. Este hacer y sabiduría se transforma a sí mismo, y cuentos, leyendas, refranes, supersticiones, danzas, torneos, parrandas, canturías, juegos de velorio etc., en lento proceso, se mantienen frescos y sobrecogedores por su belleza y el vigor alegre. Este es un campo inédito, un mundo virgen para la investigación. A este respecto, recordamos el juicio del musicólogo Adolfo Salazar oyendo algunos de nuestros músicos campesinos: **"¡Cómo debe sonar esa manigus Antillana! ¡Ni Persia ni Arabia tienen seguramento más vivos colores, ni más sabrosas inflexiones, ni ritmos más insinuantes, ni timbres más llenos de sugestiones..."**

Es así. Estos músicos tocan en guateques y bailes sus sones montunos, sus guarachas, sus misteriosos conciertos de elementales y asombrosos tonos y variaciones. Son millares, alegrando caseríos y velorios, monte adentro y monte afuera. Tocan de día y tocan de noche. Cuando hay "santo" y cuando no lo hay. Siempre tocan. Y mantienen para los grandes compositores cubanos, los que son y los que vendrán, abierto y fresco el gran tesoro de nuestros ritmos.

La Universidad Central de Las Villas, para



El genuino, verdadero, guateque guajiro, sin desvirtuación ni corrupción alguna, mitad música, mitad canto, grabado limpiamente por la Dirección de Investigaciones Folklóricas de la Universidad Central de Las Villas.

gran satisfacción del que estas letras escribe, ha creado, para salvar en forma perenne, un (libro revista, cinta magnética, fotografía, cine etc) la Dirección de Investigaciones Folklóricas, a cuyo frente nos encontramos.

Esta Dirección tendrá a su cargo salvar el tesoro de la costumbre, el habla, la música y el mito popular cubano, campesino especialmente. Grabará en cintas y recogerá en libros estas vitales corrientes del pueblo, amenazada de desaparecer por el estilo epocal. Es esta una labor desconocida. El tesoro de lo regional se ha puesto a salvo siempre en las naciones más adelantadas y conscientes de su destino y de sus modos de expresión propios y singulares, pero Cuba, en este sentido, en términos generales, era un país virgen.

De entrada ya vamos grabando en cintas magnéticas toda expresión sonora del Folklore cubano, sobre todo en montañas y lugares apartados. Grabamos:

a) Canciones vernáculas, (amenazadas de destrucción por la radio y los avances de la época que tienden a crear nuevas tradiciones con detrimentos de las antiguas).
b) Músicas, tonadas campesinas antiguas y en desuso. (Habrá que trabajar mucho con los ancianos)).
c) leyendas,
d) mitología,
e) cantos de cuna, cantos religiosos,
f) romances populares, (herencia española).



Niñas grabando las canciones que acompañan su juegos y corros. No debe quedar ningún tipo de juego infantil sin su grabación y anotación literaria correspondiente para fijar las herencias y las transformaciones cubanas...



Grabando tonadas guajiras, para registrar las numerosas variaciones, puntos cruzados, camagüeyanos, vueltabajeros, montañeses, etc. La riqueza de la música guajira queda así archivada en numerosas cintas magnéticas.

g) Supersticiones,
h) filosofía peculiar, (Reacciones ante los temas eternos, la Muerte, el Amor, Dios, el Infinito etc.).
i) cosmogonías,
j) giros lingüísticos, raíces filológicas,
k) poesía rural, (Cantur:as, controversias etc).
l) otras formas expresivas.

Literatura y fotografía

a) Juegos: diversiones de tipo hogareño: juegos de velorio, etc.
b) Juegos: diversiones de tipo aire libre (pelota, quimbumbia, etc., torneos de caballos, gallos, cacerías).
c) Trajes.
d) Bailes.
f) Arquitectura.
g) Moblaje
h) Leyendas, historias, cuentos.
i) Instrumentos musicales.
j) Variaciones expresivas del lenguaje.
k) Acento de la expresión (Lingüística y Filología).
l) Otras formas.

Lo que hemos recogido ya es belleza sorprendente, sabiduría asombrosa, el más puro genio del pueblo. Nuestras observaciones irán saliendo en libros y revistas folklóricas. El campo folklórico que se ofrece es turbadora maravilla, la fuente indemne del país y el entusiasmo es mucho para labor tan grande.

EL EXTRANJERO...

Continuación de la página Siete

¡soy yo quien desea quejarse de este extranjero! ¡Tres veces me trató como un idiota, señor! ¡Tres veces me insultó groseramente! ¡Pido justicia!

El Commissaire lo miró fijamente, con cara inexpresiva. Pude sentir que tanto él, como yo, estaba preguntándose en qué condiciones estaba el viejo. Luego, volviéndose hacia mí, preguntó si yo tendría la amabilidad de hacer mi exposición de los hechos. Tomó entonces una pluma, abrió un libro de registros inmenso, y, mientras yo hablaba, trasladó mis palabras al papel cuidadosamente, o más bien mi "caso", con rasgos fluidos y enérgicos al mismo tiempo. Todo estaba allí consignado: el acto de darle mi dirección al chofer; los dos virajes incorrectos; las murmuraciones; el desconocimiento de mi calle; la furia, el ultimátum. Todo eso, el Commissaire lo escribió imperecederamente en el estilo que los franceses llaman "spenceriano". Una o dos veces me interrumpió para regañar al chofer, que objetaba a mis espaldas algunos aspectos de mi testimonio. Cuando hube terminado, el Commissaire prosiguió escribiendo por espacio de un momento, terminando con algo ingenioso y florido de su cosecha. Después de secarlo cuidadosamente, me dio las gracias. Era, sin duda, un comisario gentil. Luego se encaró con el chofer.

—Ahora usted —dijo ásperamente— exponga su caso, de manera que yo pueda llegar a una desición en este asunto.

Sin embargo, el viejo no tenía caso alguno que exponer.

—¡Tres veces! —fue todo lo que pudo decir con su voz agria y espesa. Y al decirlo gesticulaba ante el Commissaire y me dirigía miradas incendiarias. —¡Tres veces, señor! ¡Tres veces tratado como un idiota y tres veces insultado groseramente! ¡Y por un extranjero! ¡Es inaguantable, señor!

El Commissaire miró malhumorado desde su libro, donde estas acusaciones habían sido debidamente anotadas e inscriptas con todas las de la ley. Luego dijo:

—¿Y las circunstancias? Describa en detalles qué tuvo lugar cuando usted se encontraba con este caballero. Si las circunstancias que él ha descrito no son verdaderas, corríjalas.

Y al hablar así me echó una miradita de disculpa.

—¡Tres veces! —fue todo lo que mi acusador repitió una vez más, y el Commissaire dejó caer su pluma con presteza.

—Está perfectamente claro —dijo el funcionario con dignidad y una entonación definida y clara en su voz— que fue usted, Monsieur, la persona injuriada en este asunto. Tendré por consiguiente mucho gusto en impartir mi decisión del modo siguiente: este señor —y así indicaba al chofer— debe llevarlo hasta la puerta de su casa sin costo alguno para usted, ejem.

¡Hermosa sentencia! Y justa, además. Luego de respirar profundamente, el funcionario añadió, con una sonrisa:

—Si el caballero tuviera ahora la bondad de permitirme el favor de echarle un vistazo a sus documentos... se trata de una formalidad que la ley exige en estos casos... terminaremos el asunto sin más dilación. Tenga la bondad, Monsieur; permítame su... Carte D' Identite...

Mi corazón descendió como una plomada. En mi mente vi el escritorio de mi estudio, y sobre el mismo, olvidado, la tarjeta de identificación que las leyes francesas obligan a llevar consigo a los residentes extranjeros, en todo momento. *Continúa en la página Catorce*

LAS COSAS HABLAN: PADDY CHAYEFSKY

por *matías montes huidobro*



PADDY CHAYEFSKY

Tal vez "MIDDLE OF THE NIGHT" (estrenada en 1956 por Edward G. Robinson y Gene Rowlands —sustituidos ahora en la versión fílmica por Fredric March y Kiw Novak) tenga por sí misma valores moderados; pero un análisis de esta pieza teatral de Chayefsky, acompañado de de un estudio de varios libretos para la televisión y de sus conceptos creadores, nos lleva más allá de las limitaciones estrechas de una obra para lanzarnos hacia conceptos generales. Las relaciones de Chayefsky con el cine y la televisión, dan lugar a lo esencial de su aporte al teatro una disminución de la teatralidad rebuscada y falsa. Es decir, un descanso, un alivio.

Ciertamente el aporte de Chayefsky al arte creador es una complicada paradoja. Tal vez. Sus libretos para la televisión aportan al video, a veces, un contenido teatral demasiado fuerte y una variedad de localizaciones propias del cine; ambos aportes impropios del video. Sus aportes al cine residen demasiado en la eficacia del diálogo y los caracteres, mucho más que en la imagen: es decir, se refuerza en elementos impropios al cine. Por último, su aporte al teatro reside en la existencia de una naturalidad más cercana al cine y a la televisión; impropia por tanto al concepto usual del teatro. Un modo peculiar y paradójico de realizar aportes a sus medios de expresión.

RECORRIDO COTIDIANO HACIA LA NOCHE

Joe: Veré a Harry mañana. Nosotros vamos a jugar a las cartas en su casa mañana por la noche.

Su Mujer: Lo siento, Joe. No oí lo que me estabas diciendo.

Joe: Te dije que yo veré a Harry mañana por la noche. Vamos a jugar a las cartas mañana por la noche en su casa.

Su Mujer: Está bien. Lo vas a ver mañana por la noche.

(tomado del libreto "THE BIG DEAL").

La construcción anterior es típica en Paddy Chayefsky. Chayefsky escribe sus libretos para la televisión a base de un diálogo que tiene su raíz en lo cotidiano, un juego constante sobre lo mismo antes de llegar a lo esencial del asunto. Un análisis de sus libretos para la televisión.

—Holiday Song: la historia de un viejito que ha perdido la fe.

—Printer's Measure: la historia de un viejito que se siente desplazado en el trabajo.

—The Big Deal: la historia de un hombre que ha sido desplazado de la vida.

—Marty: la historia de un amor que había sido desplazado de la ficción.

—The Mother: la historia de una anciana que se niega a ser desplazada por la vida.

—Bachelor Party: la historia de la insatisfacción.

Nos lleva a encontrar siempre ese estilo preciso que es algo más que alargar un asunto por gusto, como afirman algunos críticos. Hay en todo ello un simple retorno a lo cotidiano: un retorno lleno de significado.

La lectura de "MIDDLE OF THE NIGHT", una obra de teatro de Paddy Chayefsky, obliga un análisis de sus piezas para el video, porque hay una íntima conexión entre ambos caminos. Muchas cosas que encontramos en esas piezas tienen una realidad escénica positiva en la obra del teatro.

En especial este asunto de lo cotidiano. Por ejemplo, en el diálogo señalado sobre la visita a casa de Harry, la cosa no es tan tonta como parece serlo. La visita es fundamental a la acción del drama y Chayefsky nos ofrece la situación con un total desprendimiento de todo dramatismo forzado. De esa forma no nos extrañe encontrar el procedimiento en varias ocasiones en "MIDDLE OF THE NIGHT". Bajo un diálogo intrascendente, hay toda una proyección dramática. Tomemos por ejemplo esa sútil escena entre EL FABRICANTE y LA MUJER. LA HERMANA pretende crear entre ambos una relación amorosa. Se basa tal vez en la madurez existente entre ambos personajes, pero es esa propia madurez el abismo que se alza entre ellos. De forma indirecta, mediante el uso de lo intrascendente y cotidiano, comprendemos que la comunicación es imposible.

El Fabricante: Me temo que no lo conozco.

La Mujer: El murió el mes pasado Una hemorragia cerebral. Un hombre relativamente joven. Cincuenta y ocho. Bastante joven todavía.

El Fabricante: Mi esposa tenía cuarenta y ocho años cuando murió.

La Mujer: Mi marido también murió hace poco, en julio.

El Fabricante: No sabe cuanto lo siento.

La conversación espontánea y cotidiana establece a las claras la imposibilidad del romance, porque precisamente el fabricante.

—Middle of the Night es la historia de un hombre que se niega a ser desplazado del amor, la expresión en las tablas de esa lucha íntima y dolorosa contra el desplazamiento, encontrada también en las obras arriba citadas.

Es el hombre que al llegar a los cincuenta años de su vida tiene un loco afán, secreto, por

EL EXTRANJERO...

Continuación de la página Trece

—Debido a lo fuerte de la lluvia, señor — fue lo único que se me ocurrió decir, como excusa— dejé mi tarjeta en casa, a fin de protejerla de la humedad ambiente y, posiblemente, del agua misma, que podría haberla destruido. Mañana por la mañana se la traeré sin ninguna dificultad, señor para satisfacción suya. Espero que esta explicación sea suficiente para salvar su responsabilidad Comprendo que los requisitos son estrictos, pero... y sin duda necesarios, más...

Lo imperdonable estaba hecho y yo era el autor. Todo cambió de una sola voltereta.

—Su excusa no satisface los requisitos en lo más mínimo —dijo el Commissaire secamente, adoptando una expresión pétrea.— Es muy cierto que mañana por la mañana traerá su carta consigo, pero en vista de las actuales circunstancias me veo precisado a introducir una alteración en mi veredicto. Considerando que está lloviendo, solicitaré de este caballero (el chofer) que lo conduzca a su casa, hasta su misma puertá, pero en cambio demandaré de usted, señor que le pague, no solamente el viaje completo, de principio a fin, pero asi mismo por el tiempo perdido acudiendo a esta oficina. Supongo —dijo con la mirada puesta en el viejo— que su taximetro ha estado corriendo todo el tiempo, ¿no?

El chofer asintió y el Commissaire se puso de pié.

—Entonces Au-Revoir, señores— dijo sin sonreir— hasta luego. Y no olvide el caballero sus documentos mañana.

Codo con codo, como habíamos entrado, salimos del comisariado. Pude ver un brillo particular en los ojos de mi acusador cuando el veredicto fue alterado, pero aparte de eso no dio ulteriores señales de regocijo, ni pretendió abrumarme con su triunfo. Así continuó según rodábamos hacia mi casa, sin decir palabra. Sólo después de llegar, y cuando le hube pagado la deuda con escrupulosa exactitud, habló el viejo.

—¿El señor ha sin duda olvidado su promesa de un buen Pourboire —una buena propina— de modo que podamos separarnos amistosamente?

Eso fue lo que dijo.

FIN.

Versión: de LEONEL LOPEZ

obrevivir en el amor. Y el amor no es precisamente la muerte.

Podríamos encontrar en "MIDDLE OF THE NIGHT" otros ejemplos. Cuando EL FABRICANTE va a buscar a LA JOVEN a su casa, hay una escena de atmósfera, creada a base de la aplicación de lo cotidiano, para ofrecer la justa sensación de una situación embarazosa. Por eso dice

Pasé por aqui porque mi marido llevó a los niños a casa de mi suegra y yo no me llevo muy bien con ella, así que pensé irme al cine. Realmente está nevando, ¿no es así?

Por su parte dice

La Vecina: Esto es prácticamente Harlem. No hay otra cosa que gente de color y portorriqueños viviendo aqui ahora.

Las insignificancias aparentes no lo son en realidad, ya que hay fines ulteriores bajo las palabras: un mensaje o un personaje que se desarrolla o una situación que se aclara; tal vez la creación de una atmósfera. Pero también podemos señalar otra aplicación. Chayefsky lo utiliza con el fin de crear el "suspense", es decir, la "incertidumbre" escénica que mantiene la tensión en la audiencia.

En "Holyday Song", en medio de la tensión creada por la pérdida de fe del anciano, hay constantes interrupciones con detalles insignificantes:

Zucker: León... León... Si a ti no te importa, por favor, me gustaría tomar una taza de té.

Es decir, hay muchos procedimientos en la escena para llegar a la creación de una serie de factores, o de un mismo factor. Si Ionesco acumula el absurdo, Chayefsky acumula la realidad, le da vueltas y vueltas a ella hasta crear la correspondiente tensión. Claro está que hay que considerar la procedencia de Chayefsky desde el video, factor que implica un acercamiento forzoso hacia la realidad. Por eso el análisis de "MIDDLE OF THE NIGHT" lleva implícito forzosamente el establecimiento de las conexiones correspondientes. Hemos visto una unión en el tratamiento del diálogo, donde Paddy Chayefsky aplica al teatro el realismo que encontramos en la novela o el cine contemporáneo. Ese realismo consiste en martillar sobre lo cotidiano una y otra vez en uno u otro sentido. El novelista utiliza la palabra descriptiva. El hombre de cine utiliza la imagen que vuelve una y otra vez. El dramaturgo utiliza el diálogo. Chayefsky aún el sus libretos de televisión, es un dramaturgo, porque es justamente en el diálogo y no en la imagen donde reside la fuerza de su realismo.

Chayefsky: "Ya la estructura de un drama para la televisión en realidad no es muy diferente a la de una obra de teatro".

Al hablar de Paddy Chayefsky, aún cuando enfoquemos el asunto desde el punto de vista de su obra de teatro 'MIDDLE OF THE NIGHT", tenemos que hablar forzosamente de la televisión y hacernos la siguiente pregunta: ¿Tiene la televisión algo que aportar a las tablas?

Chayefsky: "Yo procedo del legítimo teatro y deseo volver a él. Cuando lo haga, yo no seré capaz de calcular la deuda que tengo con la televisión por la suma de pura destreza que yo he aprendido en los dos años anteriores".

La televisión es inevitable. El vecino la tiene, cuando menos, y por fuerza tenemos que oir algo de ella. Ademas, todo el mundo más o menos, tiene su televisor; o tiene la necesidad de tenerlo. Por fuerza, la televisión llega. Claro está que la gente inteligente la desprecia. La gente inteligente prefiere el tocadiscos o el depurado radio de alta fidelidad con la deliciosa onda modulada. Pero hasta la gente inteligente tiene hijos. De ahí parten muchos problemas. A partir de ese momento hay que pensar en el televisor. Entonces hay que comprar un televisor pues hay programas de muñequitos y porque facilita que estén tranquilos e hipnotizados durante varias horas. A partir de ese momento estamos perdidos. La imagen para decirlo en términos objetivos, se nos mete por los ojos.

Siempre hay alguien que prefiere la expresión drámatica a través del video: la novela. Y poco a poco, en conversaciones indirectas que se van tejiendo en la casa, en el ómnibus y el trabajo, estamos consciente de un argumento que se va metiendo en nuestras vidas. Comenzamos a ser absorbidos por el monstruo, que es otro más en el mundo que nos rodea. Ni más ni menos.



El desprecio del ser inteligente por la televisión está en cierto modo justificado, pero es injustificado que pretendamos afirmar que la televisión no puede aportar nada al ser inteligente. Entre ellos debemos situar al dramaturgo. En primer lugar, la televisión tiene lo que no tiene el teatro y que es precisamente lo que éste necesita tener: público. Por consiguiente, ha de ofrecer algo con validez.

El primer aspecto a considerar radica sin duda en el problema de la temática y el retorno al hombre común. La televisión, por razones prácticas y de intereses comerciales, reconsidera al hombre común, olvidado a veces por el teatro en un afán de acercarse a lo patológico, lo enfermizo, lo que sobresale por encima o por debajo de la línea de la normalidad. En "MIDDLE OF THE NIGHT" Paddy Chayefsky ofrece una traslación de esa temática y enriquece la escena con una fragancia perdida, una legítima poesía que no se basa en la evasión. Esa obligada posición de la televisión debe ser observada.

Chayefsky: "El hombre que es infeliz en su trabajo, la esposa que piensa en un amante, la muchacha que quiere entrar en la televisión —padre, madre, hermanos, primos, amigos—, todos ellos son mejores asuntos para el drama que Iago".

No podemos, por supuesto, limitar el teatro a un enfoque semejante. El olvido del teatro por el hombre común, sin embargo, obliga a que éste se encuentre reflejado a veces, pese a las artificiales distorsiones, dentro de las pantallas del video. El teatro está en la imperiosa necesidad de acercarse a ese hombre. Mucho más el teatro cubano. Cuando se habla de la ausencia de nuestra dramática nacional, se acusa a nuestros dramaturgos de no reflejar los problemas y necesidades del hombre común. Paddy Chayefsky es por eso un ejemplo valioso. Movido en parte por las exigencias del video, Chayefsky ha mirado hacia su medio y ha buscado en él los elementos esenciales, surgiendo así con amor inusitado, la ciudad querida: New York. "MIDDLE OF THE NIGHT" transporta a New York a la escena, aunque, bien es cierto, con menos fuerza que sus expresiones a través de la pantalla. Pero de todos modos la ciudad está ahí en toda su plenitud y su dramatismo a través de sus personajes y su ambiente puramente newyorkinos. New York late así detrás de cada palabra.

Hay pues una comunión perfecta entre las proyecciones del diálogo, el tema, la localización y los caracteres. En todos esos factores encontramos una mirada tierna, a veces dolorosa, hacia el mundo que nos rodea. Para ser más exacto, el mundo que rodea a Chayefsky.

Lo anterior podría encerrar una lección para nuestros dramaturgos. En cierto sentido la televisión cubana, con todo lo mala que es y con su carencia absoluta de un Paddy Chayefsky o algo por el estilo, tiene una aproximación más eficaz que nuestro teatro hacia ciertos problemas del hombre común y de la sociedad cubana. En ciertos asuntos: el divorcio, el adulterio, los hijos ilegítimos; en ciertos caracteres: la suegra, la madre, el galán conquistador; hay una aproximación hacia problemáticas generales y cotidianas, que aunque falsas en su tratamiento y ridiculas en su dramatismo, representan un acercamiento hacia la realidad que olvida por lo general nuestro teatro. Tenemos algunos equivalentes remotísimos a los puntos de vista que encontramos en Chayefsky.

Nuestro teatro necesita un poco mirar y amar y expresar a nuestra ciudad, a sus temas y a sus caracteres. Esto es un concepto general que no se debe seguir, sin embargo, al pie de la letra.

Chayefsky: "Pero yo he descubierto que aún en los casos en que he encontrado un método de construcción, inmediatamente rompo con él en el siguiente libreto".

"Cada historia demanda sus métodos propios y cada escritor debe construir sus historias del modo que le resulte más adecuado".

Por todo lo anterior es natural que la vejez sea uno de los temas preferidos por este autor. El tema, por otra parte, nos toca a todos de un modo u otro. Alcanza esa generalidad que le resulta preferida. Los ancianos de Chayefsky adquieren categoría heroica en su lucha por la subsistencia eficaz y vital dentro de un mundo que pretende destrozarlos. "The Big Deal" y "The Mother" son en tal sentido ejemplos admirables. El protagonista de "MIDDLE OF THE NIGHT" también mantiene una lucha contenida e intensa con los años y sus anhelos de pertenecer aún a la vida.

Pero no es solo en los temas y la amplitud de los mismos, sino en el enfoque, donde encontramos además una pureza y una disminución de la teatralidad artificial, de la que a veces peca, como es natural, el teatro. Por eso me gusta la actitud de Chayefsky y veo en ella un poco de limpieza necesaria.

Chayefsky: "Es mi creencia que la televisión no obtiene sus mejores logros con dramas que tengan su centro alrededor y en la culminación de crisis tremendas. La televisión se adapta mejor las crisis diarias a través de la cual la misma profunda visión puede ser lograda, pero sin la excesiva teatralidad".

Es cierto que "MIDDLE OF THE NIGHT" capta a sus personajes en la plena crisis. EL FABRICANTE padece en toda su plenitud la crisis espiritual que precede a la vejez; LA JOVEN padece una crisis profunda en su matrimonio. No obstante ello, hay un aporte directo de ese punto de vista que procede de la televisión. Hay una disminución de la tensión teatral que hace a veces demasiado falso el clima escénico. Esto quizás pueda considerarse una impureza, pero en cierto modo es una virtud. Por ejemplo, en "MIDDLE OF THE NIGHT" no hay el menor artificio al final de cada acto. No hay una situación espectacular que nos coloque dentro de una ansiedad rebuscada. No hay un grito o una palabra vibrante. El telón cae sin

artificio. El interés se mantiene a base del simple desarrollo del asunto. Es más, en ciertos libretos para la televisión de Chayefsky, como en "The Big Deal" y en "The Mother", hay personajes más característicos y situaciones más intensas y propias del usual concepto de la teatralidad.

> *Chayefsky:* "The Big Deal" se convirtió en una efectiva pieza para la televisión, pero es más apropiado para las tablas."

Por eso Chayefsky elude en el diálogo ese contrapunto dramático tan usual en el teatro, pero

> *Chayefsky:* "que la gente no usa en la vida real".

Es un trabajo cuidadoso, en fin, que trasciende en sus temas, sus caracteres, situaciones, localizaciones y, fundamentalmente, en el diálogo.

La estructura general de "MIDDLE OF THE NIGHT" se basa por consiguiente —y con armonía— en un proceso simplificatorio. La acción jamás se aleja del conflicto central entre los protagonistas, aunque se esbozan problemas secundarios que se revierten naturalmente en el asunto central. En tal sentido, la pieza posee la estructura más simple que se pueda lograr con acierto. El origen radica nuevamente fuera del teatro, aunque los aportes se revierten en las tablas.

> *Chayefsky:* "No es la historia múltiple propia para la televisión. La historia múltiple es la algo que sólo el cine puede hacer bien".

Logicamente, los caracteres secundarios aunque siempre tienen vida propia, son esencialmente funcionales y responden al tratamiento que se está dando a los caracteres centrales. Por ejemplo, LA MADRE que no comprende a LA JOVEN, la incomprensión de LA AMIGA, lanzan a la protagonista, precisamente, al encuentro comunicativo primero desesperado después, con EL FABRICANTE. No son más que elementos que juegan dentro de una situación básica.

> *Chayefsky:* "Por muy delicioso que sea el tratamiento de un personaje, es un fastidio si no sirve a definidos propósitos argumentales".

Es decir, hay en todo una simplificación y acercamiento a la vida que en más de una ocasión encontramos ausente en la escena. Claro está que muchos declamarán contra Chayefsky y preferirán las usuales Falsedades, pero su tratamiento es un soplo necesario que tiene su procedencia fuera de las tablas.

¿Implica esto forzosamente que se caiga en vanalidades? ¿Hay un descenso forzoso en la materia íntima, profunda, de los asuntos? No, por supuesto que no, y esto es lo importante. Todo lo demás puede y hasta debe simplificarse, pero nunca se debe reducir a un nivel indecoroso lo esencial y trascendental.

En "The Mother" encontramos tal vez la más profunda madeja. Hay una relación oscura, dolorosa y enfermiza, entre la hija que ocupó un lugar secundario en el corazón de la madre, y el afán desmedido de la primera por destruir y arruinar, tener en su poder, darle un morboso y enfermizo golpe, a la segunda. "The Mother", por consiguiente, pese a su anécdota única, sus vanalidades del diálogo, los detalles de apariencia insignificante y sin importancia, la simplificación de los caracteres secundarios, y la presencia de otros usos propios de Chayefsky, no reduce en ningún modo el calibre dramático y la trascendencia que hay en sus esencias íntimas.

Este procedimiento creador elude la nota altisonante.

Sus orígenes están en factores propios de la televisión. No por eso Chayefsky elimina ciertos temas. La situación favorece en cierto modo a la sutileza y el autor sabe aprovecharse de la circunstancia. En "Marty" hay un tratamiento de la homosexualidad, aunque no es, sin duda, lo esencial del libreto. No es la homosexualidad fuerte y en pugna de otras piezas sino la homosexualidad sutil, vaga indefinida, del hombre común

La expresión en las tablas desde este punto de vista de estos temas trascendentales, aparece captada nuevamente en "MIDDLE OF THE NIGTH". Hay en efecto en las relaciones familiares del hombre común una sutil y oscura madeja que a veces se nos escapa y que late esencialmente en detalles insignificantes.

Es decir, el complejo de Edipo, —y tomemos uno bien manido—, no se manifiesta en apasionadas y anormales pasiones hacia la madre. Eso no quiere decir que esté ausente del hombre medio. La oscuridad que existe en las relaciones familiares están perfectamente captadas por Chayefsky. Capta así el odio soterrado y secreto entre LA JOVEN y LA MADRE; la incestuosidad de LA HERMANA soltera; el complejo de Electra de LA HIJA; y sabe Dios si algún otro que se nos escapa. No los trata, por supuesto, como hacía O'Neill. Pero no los elude. Chayefsky hace frente a ese oscuro mundo y nos ofrece buenas escenas, al propio tiempo que indica de manera viva cómo esa serie de complejos y manifestaciones incestuosas se manifiestan en el ser humano corriente y en situaciones corrientes. Electra no tiene que clamar venganza a voz en cuello y tomar un puñal en su mano, o cualquier arma sangrienta, para vengar la muerte de Agamenón y desatar su odio hacia Clitemnestra. Las situaciones dramáticas tal y como las proyecta Chayefsfy permiten el tratamiento de tales ásuntos desde un punto de vista más real y con una considerable disminución del artificio exagerado. De tal forma un personaje puede parecernos completamente sin función y sin trascendencia, completamente anodino. Así ocurre en "MIDDLE OF THE NIGHT" con LA HIJA. Durante sus primeras apariciones LA HIJA resulta tan equilibrada, y hasta falta de color, que nos preguntamos su razón de ser. Después manifiesta de un modo natural y eficaz, como un ser humano y corriente, el complejo que la une a su padre. El giro es levemente inesperazo, pero en ningún modo forzado y violento. Cae normalmente por su peso y sin una alteración notable de la curva dramática de la obra.

De esta forma se completa el ciclo creador de Chayefsky. De las nimiedades hemos alcanzado la trascendencia. Un procedimiento que nos recuerda a Chejov. La vida es axactamente así. Hay todo un mundo secreto, insondable, tras la palabras de cada día, tras las discusiones domésticas, debajo del plato y junto a la lámpara. No hay que ir muy lejos. Claro que algunos preferirán formas rebuscadas. Probablemente yo las prefiera. Pero las preferencias individuales no anula los méritos que encontramos en "MIDDLE OF THE NIGTH". De esa forma, "MIDDLE OF THE NIGHT" deja de ser una pieza aislada para representar un concepto dramático en que se sintetizan escénicamente modalidades propias de Chayefsky que tienen su nacimiento en el video. La importancia de "MIDDLE OF THE NIGHT" no radica pues en sí misma, sino en el soplo que trae al teatro y en las relaciones que guarda con los conceptos generales de que venimos hablando. "MIDDLE OF THE NIGHT" representa pues:

A) Temáticamente: retorno al hombre común dentro de circunstancia y ambientes comunes.

B) Estructuralmente: golpe a las falsedades convencionales, golpe al teatro en su artificio exagerado.

Afortunadamente, Chayefsky existe. Hace falta a veces tomarse un descanso, unas vacaciones agradables, y olvidarnos de los anormales, la podredumbre y la peste que nos rodea. El carnicero, ese viejo achacoso, ese estúpido vecino de mediana edad, la cocina, las papas peladas, el colador, la madre, la mesa de comer, los plátanos verdes y maduros, todo, encierra un mundo indefinido que tiene mucho que decirnos, complejos, extrañas palabras, enfermedades, sufrimientos desconocidos.



